

UNIVERSITAT JAUME I
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS FEMINISTAS Y DE GÉNERO
*MÁSTER UNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN APLICADA EN ESTUDIOS
FEMINISTAS, DE GÉNERO Y CIUDADANÍA*



**LA AUTO-REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL
DOCUMENTAL INTERACTIVO:**

El caso de Las Sinsombrero.

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**Presentado por:
Violeta Blasco Caño**

**Dirigido por:
María José Gámez Fuentes**

Universitat Jaume I – 2017

Índice

1. Introducción	1
a. Justificación y relevancia del tema	1
b. Objetivos, metodología y estructura	7
2. Fundamentación teórica	10
a. Construcción de la imagen de las mujeres a través de los productos culturales	10
i. Teoría fílmica feminista	12
ii. Auto-representación de las mujeres en el cine documental	21
b. ¿Qué entendemos por documental interactivo?	30
i. Definición del documental interactivo	30
ii. Modalidades de representación, navegación e interacción	34
iii. Mediación y niveles de autoría	35
c. El documental interactivo como herramienta de transformación social para las mujeres	40
i. Conocimiento situado y tecnologías políticas de representación: la negociación del poder y el imaginario colectivo de la nueva cultura conectada	42
ii. Construyendo el lugar de las espectadoras: empoderamiento y agencia	48
d. Del marco teórico a las categorías de análisis	52
3. Análisis de caso: <i>Las Sinsombrero</i>	53
a. Construcción del sujeto mujer en el documental interactivo realizado por mujeres	55
b. Interactividad	57
c. Empoderamiento y agencia	59
4. Conclusiones	61
5. Bibliografía	65

Resumen:

La presente investigación analiza la auto-representación realizada por mujeres en los documentales interactivos, otorgando relevancia especial a su relación con el lugar de las espectadoras. Desde la teoría fílmica feminista, observamos distintas formas de asignar carácter político al proceso espectral; demostrando cómo la auto-representación femenina en los documentales interactivos permite la conquista del poder y la negociación del imaginario colectivo. En este contexto, la interactividad y la participación son un elemento esencial de nuestro análisis, puesto que ambas condicionan el desarrollo narrativo de las historias. Nuestra intención será explorar de qué modo y hasta qué punto los documentales interactivos pueden funcionar como herramienta de empoderamiento y transformación social que tengan como resultado la inscripción de roles y modelos de género no hegemónicos, contemplando la experiencia de las mujeres más allá de la victimización o subordinación por razón de sexo.

Con la intención de verificar la investigación, haremos un análisis del documental interactivo *Las Sinsombrero* (2015); un proyecto de Tània Balló y Serrana Torres sobre la recuperación de la memoria de las mujeres que participaron activamente en la efervescencia artística e intelectual de la generación del 27.

Conceptos clave: feminismo, documental interactivo, espectadoras, mujeres, auto-representación, interactividad, participación, empoderamiento, agencia, teoría fílmica feminista.

Abstract:

This research analyses women's self-representation in interactive documentaries, giving special importance to its relation with the place of female spectators. From feminist film theory, we observe distinct ways to assignate political character to the spectral process; demonstrating how female self-representation performed by women in the interactive documentaries allows them to seek power and negotiate their collective imagination. In this context, interactivity and participation will be essential elements of our analysis, since both condition the narrative development of the stories. Our intention here will be to verify if interactive documentaries can work as a tool for empowerment and social change, that will have as a result the inscription of non-hegemonic gender roles and models, contemplating the experience of women beyond victimization or sex subordination.

With the intention of verifying our investigation, we will make an analysis of the interactive documentary *Las Sinsombrero* (2015); a project by Tània Balló and Serrana Torres on the recovery of the memory of the women who participated actively in the artistic and intellectual life of the 27th generation.

Key concepts: feminism, interactive documentary, female spectators, women, self-representation, interactivity, participation, empowerment, agency, feminist film theory

Quien habita un lugar no sólo conoce el medio sino que se lo apropia para su vida. Quien habita incita a un intercambio con el entorno, convierte el paisaje en hábitat, rebasa la idea de ser viajante-espectador y se convierte en habitante-actor. Pero, habitar en Internet para las mujeres, como para todos aquellos otros excluidos hasta hace poco de la historia oficial, tiene un valor añadido. Son los espacios por hacer los que ofrecen más posibilidades para la no-repetición de los viejos modelos de jerarquización social, más posibilidades para imaginar las nuevas condiciones creativas, sociales y políticas de un mundo post-Internet.

Remedios Zafra (2003). *Habitar en (punto) net*

1. Introducción.

La presente investigación es el resultado del trabajo realizado a lo largo de los cursos 2015/2016 y 2016/2017 en el Máster de Investigación Aplicada en Estudios Feministas de Género y Ciudadanía de la Universitat Jaume I. Asimismo, bebe también de estudios previos en Comunicación Audiovisual, Documental Creativo y Antropología Visual. Durante mis años de estudio, me he interesado especialmente por el papel de las mujeres en el ecosistema audiovisual, aproximación que ha definido mi forma de ver e interpretar la realidad. La ausencia sistemática de mujeres en el control de los medios de comunicación de masas y la violencia cultural de las imágenes estereotipadas que consumimos a diario, me han llevado a buscar otros referentes con los que identificarme. He encontrado en el cine, el vídeo y el documental feministas la resistencia contra-hegemónica que necesitaba, al experimentar con ellos subjetividades de mujeres diversas, que desde la narración de múltiples vivencias, llevan la representación del sujeto mujer más allá de la imagen ofrecida por los medios de comunicación tradicionales.

a. Justificación y relevancia del tema.

El marco teórico en el cual se inscribe el presente trabajo incluye varias disciplinas. Los estudios feministas serán la hoja de ruta de la investigación, recurriremos a la teoría fílmica feminista para resaltar el papel de las mujeres como productoras y consumidoras de imágenes. Al situar a las mujeres en el centro, estamos revirtiendo la tendencia a realizar una investigación científica androcéntrica.

Reivindicar el cine de mujeres es la estrategia para restituir nuestro poder, para repensar las voces silenciadas y olvidadas a lo largo de la historia en el mundo de las imágenes.

Con esta perspectiva como punto de partida, nos interesa explorar el entramado mediático desde los estudios de comunicación, centrando nuestro análisis en las novedades introducidas por el documental interactivo (webdoc) en términos de co-representación. La centralidad de la audiencia en la nueva era digital ha transformado el lugar de las/os espectadoras/es, puesto que su participación en la construcción narrativa del texto fílmico las/os convierte en *prosumers*, colaboradoras/es o usuarias/os. En nuestro caso, nos interesa adentrarnos en la relación entre el documental interactivo y el lugar de las espectadoras. Así pues, desde el feminismo y los medios de comunicación, elaboraremos una fundamentación teórica que trate de dar respuesta a las preguntas que originan la investigación: ¿cómo asigna el documental interactivo carácter político al proceso espectadorial? ¿cómo pueden las mujeres beneficiarse de su auto-representación en los documentales interactivos?

En última instancia, los Estudios Culturales nos permiten desentrañar las relaciones de poder subyacentes a las prácticas de representación e interpretación de los textos culturales. Esta perspectiva se aplicará sobre el análisis de un caso práctico, el documental interactivo *Las Sinsombrero* (2015), como forma de aglutinar el marco teórico anterior.

Si queremos desvelar el potencial de la auto-representación de las mujeres a través del documental interactivo, tenemos que averiguar qué se esconde tras la producción y el intercambio de imágenes en la era digital, cuales son las relaciones de poder que se articulan en el trasfondo de las imágenes y cómo las mujeres pueden empoderarse al convertirse en creadoras. Mi objetivo será desvelar cómo la auto-representación realizada por mujeres puede ser vista como un proceso político de construcción social de la subjetividad, ofreciendo la posibilidad de crear imaginarios antipatriarcales y referentes de feminidad no normativa.

Ni los medios ni sus mensajes son neutros, nos interpelan y nos llevan a identificarnos con configuraciones de género previamente asignadas; pues la

subjetividad humana se entreteje a través de la ideología, la hegemonía y el poder. En ese sentido, la representación de los sexos masculino y femenino reproduce frecuentemente la desigualdad social en el ámbito de las imágenes, al poner en práctica la perspectiva de representación androcéntrica y patriarcal que otorga al varón la posición central en el mundo, concediendo a las mujeres una posición inferior (Gámez Fuentes 2009).

La frecuente identificación con modelos de género preestablecidos entre hombres y mujeres no es casual, es el resultado de toda una construcción visual de la feminidad y la masculinidad elaborada e impuesta desde el entramado patriarcal. Las mujeres, como colectivo plural y heterogéneo, hemos sido infrarrepresentadas por el filtro visibilizador del ecosistema mediático más *mainstream*. La idea de mujer, entendida desde su dimensión más esencialista dentro del sistema de género, no ha hecho más que perjudicar y poner trabas a la libertad de las mujeres de ser representadas desde la diversidad. Y así, la cultura dominante ha enmarcado las representaciones de las mujeres y de los hombres en el binarismo de género. Como consecuencia de ello, la clasificación de los sexos se ha llevado a cabo en dos grandes grupos antagónicos, hombres y mujeres, alineados y delimitandos respectivamente como personas de género masculino y femenino. Esta práctica relega al olvido las identificaciones LGTBIQ, que no encajan en el paradigma de la diferencia sexual, impidiendo a las personas identificarse con alineaciones fluidas fuera de la norma establecida.

A pesar de los avances legales en términos de igualdad conquistados por los feminismos a lo largo de la historia, los productos mediáticos siguen siendo portadores de modelos de género plagados de estereotipos sexistas y representaciones reduccionistas, que sitúan a las mujeres en el papel de objeto sexual, víctima o *femme fatale*. Estas imágenes, interfieren en la socialización desde edades tempranas, provocando la exposición a la violencia cultural una distorsión de la realidad, que vuelve a las mujeres susceptibles de ser violentadas (Gámez Fuentes, 2012).

La irrupción de la web como soporte de creación y distribución de contenido, inaugura una forma de comunicación donde la interacción continua y atemporal de la/os participantes, permite expandir la pieza desde distintas posiciones políticas y

culturales. La emancipación de las espectadoras se produce al encontrarse con un formato que requiere la asunción de responsabilidades, desde el recorrido interactivo, hasta la interpretación, la apropiación del discurso o la posibilidad de registrar la respuesta sobre la pieza, llevando la narración hacia el terreno personal.

El amplio trabajo realizado por las mujeres desde los márgenes del cine comercial, revela nuestro deseo de participar activamente en la representación del sujeto mujer. La exclusión e invisibilización sistémica de las directoras no nos ha impedido seguir creando, al contrario, nuestras imágenes han encontrado siempre las vías para existir, aunque el camino para acceder a ellas sea más largo y difícil de recorrer. Una revisión a la teoría fílmica feminista, el documental y el video feminista, son el punto inicial para analizar la auto-representación de las mujeres como herramienta de transformación social. El documental interactivo es un género de nueva creación con las puertas abiertas a su total definición. Nada tienen que ver los primeros interactivos con las experiencias inmersivas que existen en la actualidad, y del mismo modo, el desarrollo tecnológico acelerado traerá nuevas herramientas en un futuro próximo. A día de hoy, el webdoc nos ofrece la posibilidad de utilizar una serie de tecnologías de representación, que limitan el poder de la/os directoras/es al ceder el control autoral a las/los espectadores. Esta acción constituye una apuesta por un régimen de creación compartido, donde las/os usuarias/os de la interfaz digital pasan a considerarse co-creadoras/es de la historia, pues su participación, por simple que sea, amplifica la narración y les otorga el rol de constructoras/es últimas/os del texto fílmico.

La relevancia del tema viene determinada por varias razones. En primer lugar, el documental interactivo es un formato reciente que está ganando cada vez más importancia a escala nacional e internacional. La apertura de secciones específicas en festivales de cine, además de la creciente inversión en coproducción por parte de las cadenas de televisión públicas y privadas, son indicadores que lo confirman. Canadá, Francia e Inglaterra son por el momento los países líderes en la producción de documentales interactivos, aunque también España está apostando por la innovación en formatos a través de las cadenas públicas RTVE y TV3, que ya cuentan con vías de financiación y páginas web dedicadas al nuevo género. He

situado la investigación en el contexto español, concretamente en el periodo comprendido entre el 15M y la actualidad, al tratarse del momento de eclosión del documental interactivo en nuestro país; coincidiendo también con una etapa de cambio político y social en la que los feminismos ganan legitimidad y aceptación pública.

El clima político inaugurado por el 15M supuso un punto de inflexión en la representación política de nuestro país. La manifestación del 15 de mayo de 2011, planificada desde la página Web *Democracia Real ¡Ya!*, generó una oleada de protestas por todo el país que trascendió la red y desencadenó la creación de asambleas en cada pueblo y ciudad, llegando incluso a crearse asambleas solidarias en algunas capitales europeas. La voz ciudadana se articuló a través de una serie de demandas¹, gestadas bajo consenso y dirigidas hacia la clase política desde el ágora pública de las plazas. Aquella movilización común, solo fue posible gracias al acceso generalizado a los medios de comunicación y la rápida respuesta social por parte de las/os ciudadanas/os.

Internet y las nuevas tecnologías, en particular la telefonía móvil, se han utilizado para compartir información, debatir o expresar ideas sobre los temas que nos afectan. Y en ese sentido, el ciberactivismo se trata del fenómeno de expresión individual y colectiva que promueve la organización de la acción política a través de Internet y las nuevas tecnologías. La participación virtual se ha convertido en una cuestión tangencial para todas/os aquellas/os usuarias/os conectadas/os de la era digital. Si analizamos la incidencia de la cibercultura en los movimientos sociales, podemos comprobar cómo la primavera árabe sentó un precedente de empoderamiento ciudadano a través de los medios digitales. Réplicas como el 15M español, Occupy en EEUU, Yosoy123 en México u Occupy Gezi en Turquía demostraron la potencia de la unión entre acción política y redes sociales, fortaleciendo cada vez más los canales de comunicación ciudadanos. Así pues, los medios digitales se consideran hoy en día una herramienta fundamental de agitación y concienciación política, pues permiten a la/os ciudadanas/os participar en la agenda política y hacer crítica al sistema.

¹ Entre las principales propuestas del 15M se defendió el cambio de la Ley Electoral, el derecho a la vivienda digna, la sanidad pública gratuita y universal, la libre circulación de personas, la reforma fiscal, la desvinculación entre Iglesia y Estado, la democracia directa y participativa, la

La ciudadanía digital, utiliza la Web como canal generador y dinamizador de la opinión pública. Los debates políticos en abierto y la participación en procesos de toma de decisiones, han fortalecido ya no sólo a las/os ciudadanas/os, sino al propio Estado, que al retroalimentarse de la voluntad de las/os electoras/os gana legitimidad y aceptación social. Esta nueva ola de gobernanza ciudadana no es casual, sino que responde a la demanda de cambio de una democracia representativa hacia una democracia participativa. Con lo cual, el empoderamiento actual está íntimamente ligado al control de los medios de comunicación, que desde la llegada de Internet y la consolidación de los medios ciudadanos, no han hecho más reducir el poder de los grandes grupos mediáticos en su tarea de analizar y dar forma a la acción política.

El movimiento feminista no queda exento de este empoderamiento tecnológico. El ciberfeminismo inauguró en la década de los 90 la investigación centrada en el ciberespacio, Internet y la tecnología. Teóricas como Sadie Plant, perfilaron Internet como el sueño utópico de un medio donde superar cuestiones como el género o la diferencia sexual. Aunque estos planteamientos siguen pendientes, el halo de cambios que ha traído consigo la Web 2.0 ha fortalecido enormemente a la sociedad civil. En el contexto español cabe destacar a Remedios Zafra, artista e investigadora especializada en arte y feminismos.

Si centramos nuestra atención en el universo de las representaciones, observamos cómo las historias que consumimos vienen cargadas de imágenes que nos interpelan a identificarnos con ellas. Estas contienen espacios imaginarios donde se negocian las relaciones de poder, y de forma latente, sientan las bases para el desarrollo de nuestras propias relaciones. Así pues, el atlas de referencias de nuestro universo particular, está construido por información visual que modela a nivel consciente e inconsciente nuestra forma de ver y entender el mundo, repercutiendo directamente sobre nuestra conducta y conformando nuestra subjetividad.

La cultura se origina en la socialización, proceso por el cual adquirimos las pautas sociales para desenvolvernó en el entorno más próximo. Los medios de comunicación, junto con la familia y la escuela, constituyen los principales agentes socializadores del comportamiento humano. El imaginario social responde a un

orden simbólico elaborado por los medios. Si analizamos la posición de las mujeres y su representación a lo largo de la historia, podemos observar cómo su actividad se ha visto limitada a la esfera privada, tratándola como figura secundaria y obstaculizando su participación activa a nivel social.

El análisis de caso práctico en mi investigación se realizará sobre el documental interactivo *Las Sinsombrero* (2015). La elección viene motivada por su relevancia en relación al tema que nos ocupa. Se trata de un proyecto transmedia que recupera la obra producida por las artistas olvidadas de la Generación del 27. La recuperación de su legado y la memoria de vida a través del documental interactivo, nos permite cuestionar la construcción cultural en un momento clave de la historia española, reivindicando y promoviendo una revisión de las aportaciones de las mujeres durante ese periodo desde un punto de vista feminista. La pieza incluye herramientas de comunicación y acción vinculadas a otras plataformas de participación colectiva, como por ejemplo un Wikiproyecto que recoge la investigación recopilada para la realización del documental. Sus creadoras alcanzaron su objetivo: construir un proyecto educativo reconocido por el Ministerio de Educación español, pasando a formar parte del currículo educativo de escuelas, institutos y universidades (Gifreu Castells, 2015: 1172).

En 1967 Roland Barthes anunció la muerte del autor. Con la llegada del documental interactivo, la historia única también muere. Da paso a la matriz de historias interconectadas por una narrativa multilineal. A pesar de las jerarquías todavía presentes entre autoras/es y co-creadoras/es, retratar la realidad se vuelve una tarea más acurada gracias a la colaboración heterogénea de las audiencias. Así pues, la participación de las/os usuarias/os es fundamental en este tipo de formato, aunque esta cambia considerablemente en función del diseño y el propósito de cada pieza.

b. Objetivos, metodología y estructura.

Tal y como venimos diciendo, Internet abre nuevas ventanas para la producción y el consumo de nuevos medios de comunicación. El objetivo principal de la presente investigación es analizar, desde una perspectiva feminista, cómo se opera la auto-representación de las mujeres en el documental interactivo, ¿de qué modo este

nuevo género puede promover el empoderamiento de las mujeres? ¿cómo se construye el lugar de las espectadoras? ¿cómo se convierten las mujeres en sujetos agentes? En relación a estas cuestiones hemos creído conveniente la definición de una serie de objetivos específicos:

- Revisar la teoría fílmica feminista y, en particular, sus formulaciones sobre la auto-representación de las mujeres.
- Exponer las principales tendencias en la auto-representación de las mujeres en el cine documental.
- Definir el documental interactivo en base a sus características y los niveles de autoría concedida a las/os usuarias/os.
- Valorar la producción y utilización de los documentales interactivos como herramienta de empoderamiento y transformación social.
- Hacer un análisis crítico de *Las Sinsombrero* (2016) utilizando las categorías analíticas extraídas de los fundamentos teóricos anteriores.

La metodología escogida para realizar el presente estudio será un análisis teórico de investigación aplicada, basado en los estudios feministas de la comunicación desde un enfoque cualitativo. Tras la introducción elaborada a lo largo de este primer capítulo, hemos recogido información desde ramas del conocimiento complementarias: la teoría fílmica feminista, el documental interactivo, las teorías de la audiencia, los estudios culturales y los estudios visuales, queriendo esbozar nuevas aportaciones relativas a las espectadoras de los documentales interactivos desde una perspectiva feminista.

El segundo capítulo desglosa el marco teórico de la investigación en varios subapartados. El 2a) surge al imaginar vías de representación alternativas originadas por y para las mujeres. La auto-representación realizada por mujeres, como práctica habitual en el s. XXI, puede utilizarse como estrategia feminista para corregir el problema de nuestra infrarrepresentación en las imágenes transmitidas por los medios. Aquí, la teoría fílmica feminista, aparece como primera fuente bibliográfica. Entre la extensa bibliografía a nuestra disposición, hemos acotado el tema centrándonos en las aportaciones de autoras clásicas como Laura Mulvey, Ann Kaplan y Teresa de Lauretis; incorporando también planteamientos

contemporáneos como las ideas de Eva Parrondo Coppel, Tecla González Hortigüela y María José Gámez Fuentes.

En el apartado 2b) proponemos una definición para el documental interactivo, basándonos especialmente en la profunda categorización realizada por Arnau Gifreu en *El documental interactivo como nuevo género audiovisual* (2013) y Sandra Gaudenzi en *The living documentary* (2015). Profundizando sobre esta cuestión, también haremos referencia a las investigaciones más recientes realizadas por Kate Nash, Craig Hight y Catherine Summerhayes en *New Documentary Ecologies* (2014) o Nancy Thumin, en *Self-Representation and Digital Culture* (2012).

El apartado 2c) hace referencia al análisis del documental interactivo como herramienta de empoderamiento y transformación social para las mujeres. Las representaciones estereotipadas de las imágenes se producen en un entorno mediático que sujeta los roles de género, manteniendo la dominación de los hombres sobre las mujeres como expresión característica del actual sistema capitalista. El estudio de las imágenes a través de su contexto de producción, nos permitirá desvelar cómo se estructuran las relaciones de poder entre los sujetos representados. Para ello, revisaremos las propuestas de Donna Haraway y Sandra Harding sobre la posición y el conocimiento situado, repasando también los imaginarios visuales ciberfeministas analizados por Remedios Zafra. Por último utilizaremos el feminismo psicoanalítico de Parrondo Coppel y González Hortigüela para construir el lugar de la espectadora, el cual se complementa con las estrategias desestabilizadoras de la mirada que propone Laura Traff basándose en las aportaciones de Mieke Bal y Griselda Pollock.

Para cerrar el marco teórico, incluiremos también un breve apartado 2d) explicando cómo se transfieren las categorías extraídas del marco teórico al análisis del documental interactivo.

En el tercer capítulo haremos un repaso a las categorías analíticas extraídas de la fundamentación teórica para definir nuestra metodología y aplicarla al caso de estudio *Las Sinsombrero* (2015). Mi propósito es analizar la relación mujer-contexto, ya que quiero determinar si el documental interactivo puede ser una herramienta de transformación social para las mujeres, por lo que reutilizaré como

referencia la propuesta de Arnau Gifreu en “El uso del documental transmedia como herramienta para el cambio social” (2015). Las categorías de análisis que nos ayudarán a determinar la veracidad de nuestra hipótesis son: la construcción del sujeto mujer, la interactividad y las posibilidades de empoderamiento y transformación social que abre la narrativa interactiva.

Por último, el cuarto capítulo hace referencia a las conclusiones generales, recogiendo los resultados de los bloques anteriores. En este apartado verificaremos nuestra hipótesis y haremos balance de la importancia del nuevo género para la práctica feminista en el audiovisual.

2. Fundamentación teórica.

a. Construcción de la imagen de las mujeres a través de los productos culturales.

Las industrias culturales crean contenidos simbólicos en forma de productos destinados al entretenimiento. Estos productos, transmiten representaciones que circulan por los mercados de consumo globales con una función más o menos explícita de reproducción ideológica y social. A día de hoy, el punto de vista de género en los medios de comunicación, y más concretamente en el cine, se aplica desde ámbitos académicos específicos y producción especializada, pero no se utiliza a nivel general. La aparición de los Estudios Culturales en los años 50, puso de relieve la importancia de la decodificación de los mensajes, situando la construcción social del género, la agencia y el empoderamiento de las mujeres, como algunos de los temas principales para la crítica cultural feminista. A pesar del papel preponderante de los medios de comunicación en la construcción del imaginario social, la audiencia merece un papel destacado por su capacidad de resistir y negociar los valores dominantes. Así pues, ante la exposición a las mismas películas, cada persona elabora una interpretación personal, sujeta a mediaciones relacionadas con las variables identitarias de clase, sexo, género, religión, etc.

Los medios de comunicación, han configurado históricamente imaginarios debido a su papel privilegiado como ordenadores de los flujos de comunicación. El reflejo de la realidad no es neutral, su representación está influida y legitimada por

discursos políticos de acuerdo con un orden simbólico en continua transformación, que en muchas ocasiones, queda aferrado a estructuras difíciles de debilitar, como es el caso del patriarcado. En los años 60, Betty Friedan estudió el fenómeno de la transmisión cultural en su libro *la Mística de la feminidad*. Su estudio reveló la influencia de las revistas femeninas en la construcción de la imagen social de las mujeres estadounidenses, las cuales habían sido forzadas a regresar a sus hogares y abandonar sus puestos de trabajo una vez finalizada la II Guerra Mundial.

Si queremos abordar los textos audiovisuales desde una perspectiva feminista, resulta necesario acercarnos a “la ruptura de fronteras entre géneros y sexualidades impuestas por la tradición heteropatriarcal en la que se basa el imaginario audiovisual occidental” (Zurián Hernández y Herrero Jiménez, 2014: 9). Las investigaciones feministas son la base sobre la que se construye la teoría fílmica feminista, cuyo repaso histórico nos ayudará a situar las categorías más importantes para realizar una lectura feminista del documental interactivo.

Como punto de partida de nuestra investigación, observamos que las mujeres han sido históricamente relegadas a la ausencia, el silencio y la marginalidad. Alison Bechdel nos lo advirtió en su famosa tira cómica *The Rule* (1985), de la serie *Dykes to Watch Out For* (1980-2008), conocida popularmente como el “Test de Bechdel”. La autora describe esta realidad al mostrar la dificultad para encontrar películas cuyas protagonistas fueran mujeres, que hablaran con otras mujeres y cuyas conversaciones no girasen alrededor de los hombres. Esta tendencia sigue presente en las narrativas contemporáneas, y comporta que ver el mundo desde una cosmovisión femenina resulte más complicado que hacerlo desde el punto de vista masculino.

En la primera parte de este apartado haremos una revisión histórica a la teoría fílmica feminista. Repasando sus orígenes y dialogando a través de las ideas de varias autoras sobre su evolución, para centrarnos especialmente en el papel de las espectadoras, intérpretes últimas del discurso fílmico. En segundo lugar, haremos un repaso a la obra de varias artistas que han trabajado la auto-representación audiovisual a través del vídeo feminista, el cine experimental y el documental. El objetivo de este capítulo es trazar puentes entre la teoría fílmica feminista y la auto-representación de las mujeres; cuya influencia sobre los documentales

interactivos, nos ayudará a entender cómo toman forma las narrativas, y cómo operan las relaciones de poder entre las/os interactoras/es en el contexto actual.

Simone de Beauvoir, en su obra *El segundo sexo* (1949), ya nos alertaba de que la auto-representación femenina puede entenderse como una forma de resistencia cultural a través de la cual las mujeres se oponen a las imágenes opresivas que tratan de someterlas. El valor de esta práctica artística, basada en la exploración de las múltiples narrativas del yo, es ampliar la representación de las mujeres dando respuesta a las estructuras de dominación que nos oprimen.

i. Teoría fílmica feminista.

La teoría fílmica feminista transita por líneas de investigación que abarcan el estructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis, la hermenéutica, la fenomenología, la estética o el análisis textual. Entendiendo el cine “como una práctica de producción de significado que envuelve tanto al director como al espectador en una relación dialéctica como una práctica social” (Johnston, 1979; en Zurián Hernández y Herrero Jiménez, 2014: 6), recurrimos a la teoría fílmica feminista, iniciada en los años 60 y 70 con el bagaje de la tercera ola del feminismo², y a medio camino entre los estudios cinematográficos y los estudios feministas, con el objetivo de hacer crítica a las representaciones de mujeres elaboradas por la ideología patriarcal.

Laura Mulvey, en su artículo fundacional “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), defiende el uso del psicoanálisis como “arma política” para destruir la mirada masculina preponderante en el cine clásico. Según la autora, los mecanismos cinematográficos sumergen a las/os espectadoras/es en la película, vinculándolas/os a través de la identificación o el distanciamiento con el deseo de los personajes. El proceso inconsciente de otorgar significado al texto fílmico, se produce en relación a la configuración sexo-género de cada espectador/a. Si el placer visual masculino y heterosexual ocupa la mirada de la cámara y de los personajes, el deseo femenino queda reducido a la representación complementaria

² A diferencia de la clasificación internacional, seguiremos aquí la propuesta de Celia Amorós (2000) al considerar dentro de la “primera ola del feminismo” las voces vindicantes de la Ilustración, dentro de la “segunda ola del feminismo” el movimiento sufragista de mujeres del s. XIX, y dentro de la “tercera ola del feminismo” el feminismo de los 70 en adelante.

o a la exclusión; es por ello que Mulvey defiende la destrucción del placer visual por el cine feminista.

Aunque su teoría puede resultar objetivizante y fetichista al entender el cine desde un punto de vista que “desplaza y oblitera el papel de la mujer como espectadora” (Gámez Fuentes, 2003: 61), la gran aportación de Mulvey fue iniciar la investigación teórica sobre la adquisición de identidades genéricas, demostrando que estas estaban condicionadas por estructuras sociales e históricas que operan a nivel inconsciente. Asimismo, introdujo la teorización del deseo en los textos cinematográficos relacionando el psicoanálisis con la subjetividad y la sexualidad de los distintos actores sociales implicados en el entramado fílmico.

El inconsciente patriarcal ha estructurado la forma fílmica del cine clásico³ (Mulvey, 1975). Si queremos analizar las imágenes desde una perspectiva feminista, debemos comenzar por atender su contexto y las relaciones de poder que esconden, además del vínculo que establecen con los sujetos representados. ¿Cómo se construye y controla la diferencia sexual en el cine? Mulvey defiende que el cine clásico privilegia la mirada masculina y falocentrista. El placer visual puede producirse en forma de “escopofilia”, que alude al placer de mirar a otra persona como objeto erótico, como imagen-objeto cuya sexualidad se resume en la fetichización del cuerpo. Esta idea conduce a la consideración de la mujer como ser inalcanzable o enigma por resolver; en sentido inverso, el placer visual puede desembocar también en la identificación narcisista o en la distancia. El “narcisismo” es la identificación a través de la cual la mujer disfruta de ser observada. A diferencia de esta identificación en positivo, podemos optar también por una posición “masoquista”, en la cual las espectadoras pasan por el travestismo para superar las limitaciones impuestas a su condición de género, siendo finalmente castigadas a la marginalidad o la muerte. El enfoque de Mulvey sobre el placer visual defiende una construcción de la mirada sujeta al binarismo de género, donde la dimensión activa es la masculina y la pasiva la femenina, en lo que será entendido como una trasposición del patriarcado al punto de vista cinematográfico.

³ Cuando hablamos de cine clásico aludimos al cine de Hollywood durante la época dorada, que abarca los años 30, 40 y 50 del s. XX y de su Modo de Representación Institucional (MRI).

Estas primeras aportaciones apuestan por una concepción del hombre como productor de sentido y de la mujer como portadora del mismo. Algunas de las películas que representan este sistema jerárquico de la visión según el juicio de Mulvey serían los clásicos de Hitchcock: *La ventana indiscreta* (1954), *Vértigo* (1958) o *Los pájaros* (1963). Mulvey propone realizar un cine política y estéticamente vanguardista como forma de desafiar al cine dominante. Este cine, se compone del rechazo a la construcción de la mirada formal y narrativa desde tres posiciones distintas: la mirada de la cámara, la de la audiencia y la de los propios personajes (Gürkan y Ozan, 2015: 78). Según la autora, el cine narrativo prepondera la mirada de los personajes, tratando de esconder los mecanismos de representación que a menudo quedan expuestos en el documental, y que al mostrar el funcionamiento del aparato fílmico, son considerados como decisión política.

Para evitar la identificación con el binomio hombre/activo y mujer/pasiva otorgada por Mulvey a los personajes, las espectadoras cuentan con una herramienta subversiva que les permite realizar un juego de identificaciones hasta convertirse en el sujeto de la mirada. Mary Ann Doane propone recurrir a la proximidad y a la distancia en su artículo "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator" (1982). A través de la "mascarada", definida originalmente por Joan Rivière (1991) como hipérbole de la feminidad y artificialidad del género, las mujeres escapan de su función como imagen y desvelan la construcción patriarcal de la feminidad. Doane afirma que las mujeres pueden adoptar la posición de sujeto de la mirada, sin haber de recurrir necesariamente a la posición masculina, para ello se sirven de la desnaturalización y deconstrucción de su identificación de género. El énfasis constructivista permite repensar la feminidad y proponer la liberación de la mujer en el cine como estrategia política para definir nuevamente al "sujeto mujer", para superar la naturalización de los sexos al desestabilizar el binarismo biológico y social alineado al sistema sexo-género (Gámez Fuentes, 2003).

Otra precursora de la teoría fílmica feminista es Claire Johnston, cuyo artículo "Women's Cinema as a Counter-cinema" (1973) propone utilizar el cine feminista como contra-cine opuesto a la ideología patriarcal. La autora afirma que un trabajo

consciente sobre el contenido y los medios de producción del cine feminista podría combatir la dominación ideológica del cine clásico. En ese sentido, las representaciones de mujeres hechas por mujeres, serían la oposición a la propuesta del cine de Hollywood. Atendamos por un momento a las diferencias entre el cine narrativo de Hollywood y el contra-cine definido por Peter Wollen (1972). El contra-cine pone en práctica: una narrativa intransitiva, en lugar de transitiva; el extrañamiento, en contra de la identificación; el acento y no la transparencia; una diégesis múltiple y no única; la apertura, en lugar del cierre; el displacer, a diferencia del placer; y la realidad frente a la ficción (Gürkan y Ozan, 2015: 79). Los principios del contra-cine asumidos por la estética feminista, requieren de planteamientos formales que despierten en el/la espectador/a una respuesta distinta a los códigos narrativos tradicionales. Heredera de la teoría fílmica feminista, la cineasta Chantal Akerman recoge esta estética de contra-cine feminista en el clásico film *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Durante la década siguiente, Claire Johnston y Pam Cook, proponen realizar un análisis de la función de los personajes femeninos en los textos fílmicos con la publicación de su artículo “The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh” (1988). En contra de la destrucción del placer visual masculino propuesta por Mulvey, estas autoras conciben el placer femenino como el espacio idóneo para constituir al sujeto mujer, y proponen hacerlo mediante la interpretación espectral. ¿Cuáles son los deseos de las mujeres? ¿cuáles son sus fantasías? ¿cuál es el papel de las espectadoras? Johnston y Cook defienden un uso del psicoanálisis que haga visible la estructura androcéntrica de los textos fílmicos, permitiendo realizar “Otras lecturas” centradas en “la perspectiva deseante de la mujer, en tanto que sujeto sexual y social diferente al hombre” (Parrondo Coppel y González-Hortigüela, 2015: 61). Cuando la mujer cumple la función central de ser “la ausencia estructurante” del relato, las “espectadoras-analistas”, consideradas una audiencia activa y crítica, realizan una “re-escritura” del discurso fílmico cuestionando el punto de vista hegemónico del “hombre-espectador”, desafiando en última instancia, la noción de mujer como espectáculo para fracturar la estructura androcéntrica de las películas (Parrondo Coppel y González-Hortigüela, 2015: 60).

La oposición de Johnston y Cook a la destrucción del placer visual propuesta por Mulvey, viene dada por lecturas distintas que hacen del psicoanálisis y el consecuente uso político diferencial que le otorgan a la tecnología cinematográfica. En referencia a esta cuestión, Eva Parrondo Coppel y Tecla González Hortigüela se preguntan: “¿es posible lograr que las feministas cinematográficas dejen de girar, a lo Mulvey, alrededor de las ‘fantasías de los hombres sobre las mujeres’, y viren hacia sus propias fantasías y a la “elaboración del deseo” que las habita como mujeres?” (Parrondo Coppel y González-Hortigüela, 2015: 62).

La reivindicación de un lenguaje cinematográfico que genere personajes “positivos” para las mujeres, cobra relevancia al teorizarse sobre el deseo y las fantasías alejadas de los códigos narrativos clásicos. Según Lacan, el inconsciente patriarcal está estructurado como un lenguaje, está considerado como el “efecto de la forma del propio texto fílmico” (Parrondo Coppel y González-Hortigüela, 2015: 69). Así pues, el cine feminista tiene que ocuparse de la visibilización de las mujeres desde la óptica de este grupo históricamente silenciado, hablando de las vivencias escondidas, de las problemáticas privadas y definiendo el mundo personal de las mujeres que había permanecido oculto. Esta conquista del protagonismo femenino, tendrá como consecuencia directa la ruptura con el orden simbólico patriarcal en el universo cinematográfico.

Pasando ahora al análisis de los géneros narrativos, estos incluyen marcas textuales y estrategias que involucran a las/os espectadoras/es en las historias, provocando respuestas distintas entre la audiencia en función del sexo y del género de cada persona. Los géneros clásicos asociados tradicionalmente a una audiencia masculina son el western y el cine negro. Como respuesta a la tendencia a diferenciar estructuras según el público al que va dirigida la película, Christine Gledhill (1987) analiza la división de la mirada femenina en el cine entre los melodramas, considerados películas de mujeres (*woman's films*) y el cine de mujeres (*women's cinema*). Ambas categorías ofrecen espacio para el “tratamiento y protagonismo de personajes femeninos, el ámbito doméstico y las preocupaciones ‘femeninas’” (Gámez Fuentes, 2009: 62). Su principal diferencia es la “gratificación espectral que construyen” al abordar el deseo femenino (Gámez Fuentes, 2009: 62). Si el melodrama desarrolla la relación madre-hijo,

vehiculada a través de los estereotipos de la mujer buena, maternal, al servicio del marido y los hijos; el cine de mujeres trabaja la relación madre-hija, explorando el deseo femenino y la subjetividad desde posiciones como la homosexualidad y la bisexualidad, territorios anteriormente desatendidos desde personajes femeninos.

Superar la matriz peyorativa de los personajes femeninos supone realizar un cambio de mirada, un cambio de práctica que incluya en primera línea el trabajo de las mujeres sobre ellas mismas. La omnipresencia de “La Mujer”, en su dimensión más esencialista, ha sido un continuo en los papeles de madre, mujer-objeto, víctima, mujer fatal, etc. ahora bien, cabe preguntarse por cuáles son los roles y las subjetividades que las mujeres quieren retratar. La mirada del sujeto mujer y el punto de vista feminista construyen una forma específica de narrar, que no es fruto del destino biológicamente determinado, sino de una posición en el mundo atribuida al hecho de ser mujer. La intersección de las variables identitarias de género, raza, clase, opción sexual, etc. será también crucial para determinar desde dónde se mira, quién mira, quién es mirada/o y cómo se mira. Es por ello que el punto de vista feminista en el cine, tiene como objetivo crear discursos y formas de entender el mundo alejadas de la mirada patriarcal. La normalización de nuevos roles para las mujeres puede suponer una evolución de los personajes femeninos, constituyendo un cambio exponencial a nivel referencial al liberar a las mujeres de su eterna esencia femenina, frecuentemente simplificada y estereotipada en el cine.

En ese sentido, Annette Kuhn (1995) propone “hacer visible lo invisible”, con el fin de exponer los modos de producción y los mecanismos cinematográficos que naturalizan el poder de los hombres sobre las mujeres dentro y fuera de la pantalla. A nivel textual, resulta fundamental la exposición de las ausencias, la construcción de imágenes de mujeres y el análisis de la estructura narrativa; a nivel contextual, se han de desvelar las relaciones sociales que operan en la lectura y los mecanismos textuales de recepción, marcados por la diferencia sexual.

Siguiendo con el análisis desde la perspectiva de Teresa de Lauretis (1992), la autora entiende el cine como actividad significativa o trabajo de semiosis:

Un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados realizadores y receptores; y por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología (De Lauretis, 1992: 63).

Para ella el cine es una “tecnología del género”, una práctica discursiva que incide sobre los cuerpos de los sujetos. El sistema educativo, los discursos institucionales, los medios de comunicación, la historia o la cotidianidad, son las disciplinas propias de cada cultura que definen y representan la feminidad y la masculinidad. Al plasmar, nombrar y crear el género a través de las imágenes, este se produce y se reproduce simultáneamente de forma textual. La construcción social del género es captada fotográficamente y puesta en circulación, como registro del devenir de un proceso performativo en continua construcción. Judith Butler (1990) analiza también la construcción social de los sujetos generizados cuando habla de la identidad de género como “artefacto”, aludiendo a la reiteración o el desplazamiento que realizan los sujetos a través de la acción performativa y repetitiva de sus acciones.

La semiosis, aparece como el lugar o el cuerpo donde se realiza el efecto de otorgar significado al signo. La interpretación es el producto del significado, la percepción y la experiencia, cuya combinación de efectos constituye de forma recíproca la realidad social y el sujeto. Fruto de este proceso, surge la modificación de la conciencia en el/la espectador/a, condición necesaria para el cambio social. La elisión de las mujeres en los textos fílmicos, indica que su representación les niega “el estatuto de sujetos tanto en la pantalla como en el cine” (De Lauretis, 1992: 96). De Lauretis afirma que para garantizar a las mujeres la condición de sujetos, el cine feminista ha de construir “otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente” (De Lauretis, 1992: 96) basándose en un nuevo lenguaje del deseo.

La crítica feminista debe realizar un análisis continuo y autocrítico de las posiciones a las que puede acceder la mujer, tanto en el cine como en lo social, y eso pasa por superar el marco conceptual basado en la lógica binaria de lo visible y lo invisible. Con la intención de crear nuevas imágenes, De Lauretis utiliza la proyección, “intersección compleja y mutua de procesos perceptivos y semióticos”

(De Lauretis, 1992: 96). A diferencia de Mulvey, ella niega la concepción del placer visual como propiedad exclusiva del código dominante, utiliza la proyección de esos fantasmas y contradicciones para desestabilizar y subvertir esas mismas formaciones dominantes. La autora apuesta por un cine que reconstruya “la visión a partir del ‘imposible’ lugar del deseo femenino” (De Lauretis, 1992: 113), puesto que los discursos sobre el deseo y la ilusión, producen y multiplican el placer visual y sexual de la espectadora.

Nuestra intención es avanzar en la construcción del lugar de la espectadora desde la perspectiva feminista psicoanalítica, que aplicada al documental interactivo, apuesta por un régimen activo de la lectura, con la complejidad que esta abarca en los documentales interactivos al combinar en el lugar de la espectadora los atributos propios del medio digital y la co-autoría. Veremos que la lectura, la interacción y la participación difuminan sus antiguas fronteras, dando lugar a una nueva espectadora, que puede constituirse como el motor de la agencia y el empoderamiento para las mujeres en los medios digitales.

El feminismo psicoanalítico se origina en la relectura de las teorías psicoanalíticas freudianas. Sostiene que el género no es biológico, sino que surge del desarrollo psico-sexual del individuo. Así pues, podemos comprender cómo funcionan los efectos de estructuración del sujeto dentro de una cultura marcada por determinados sistemas de género, en la que tanto hombres como mujeres somos prisioneros/as del género y de sus formas de dominación. Eva Parrondo Coppel (2010: 67) propone redefinir el concepto de la espectadora como un lugar heterogéneo⁴, donde no se ocupe el lugar de una identidad única de género, sino el lugar del cuerpo sexual y del inconsciente como escritura del deseo.

Según Parrondo Coppel el psicoanálisis se preocupa en primer lugar por el cuerpo, el deseo y el goce sexual, teniendo siempre en cuenta la diferencia sexual existente entre los hombres y las mujeres. Esta teoría rechaza la noción gramatical de género, al considerar que lo masculino y lo femenino son valores convencionales, socialmente asignados y que varían históricamente. Del mismo modo,

⁴ Heterogéneo es un concepto propuesto por Eva Parrondo Coppel para describir el lugar diferente al género que ocupa la espectadora, un lugar que tiene que ver con su cuerpo sexual y con el inconsciente.

problematiza el concepto de “identidad”, cuyo vínculo con el “ideal”, remite a la idea de que lo social puede ordenar la condición ontológica de la mujer y todos sus deseos, labor imposible desde el punto de vista del psicoanálisis.

En el proceso de constitución del sujeto femenino, Lacan dice que “La Mujer” no existe, puesto que esta responde a una categoría universal que no puede englobar a todas las mujeres, las cuales existen, como nos advierte Parrondo Coppel “una por una” de forma singular, como resultado del proceso personal de constituirse como sujetos. Desde la afirmación de la diferencia sexual, podemos escapar del determinismo social que dicta cómo debe ser una mujer y cuáles deben ser sus deseos. Ser una mujer no depende de la identidad, sino de la posición y el deseo sexual, que tampoco debe reducirse a una cuestión de elección de objeto heterosexual u homosexual. En ese sentido, el feminismo de la diferencia recalca las diferencias hombre/mujer, así como las diferencias existentes entre todas las mujeres.

Con la intención de teorizar sobre la posición histórica de “la espectadora”, Eva Parrondo Coppel (2010) afirma que el modo de activar y regular el deseo espectadorial en el cine ocurre, bien como aparato que “re-produce sujetos al/del deseo”; o bien en el terreno del/la espectador/a, sujeto social deseante “que realiza la película en *primera persona*”. Así pues, la diferencia sexual⁶ resulta imprescindible a la hora de explicar la constitución social del sujeto. Parrondo Coppel (2010) cita a Elizabeth Cowie (1984), quien defiende que la dimensión simbólica de la identificación cinematográfica, opera sucesivamente con cada uno de los personajes que configuran el escenario del deseo. Por lo que negar a las mujeres convertirnos en sujetos de la mirada en el cine narrativo, significa obviar la negociación y el poder de contestación derivado de la pluri-identificación por parte de las mujeres, pues “ocupar una posición siempre es estar también implicada en la posición del(os) otro(s)” (Cowie, 1997:135).

⁶ Haciendo referencia a Copjec (2002: 222), Parrondo Coppel entiende “la diferencia sexual” entre las mujeres y los hombres como diferencia simbólica entre los sexos, que no se trata de una “diferencia cultural” (como serían las variables de clase, raza, etc.), sino que es la diferencia que “funda la cultura”.

Retomando las ideas de Deleuze y Guattari (1972), Parrondo Coppel (2010) afirma que la espectadora no ha de buscar la identidad, sino reconocer su deseo. Una sujeto sexual deseante, “en su multiplicidad erógena, dispersa y anárquica es ‘irreducible a su identidad de mujer’” (Parrondo Coppel, 2010: 65). El sujeto móvil al que hacemos aquí referencia se constituye en la realidad social, no por la asunción de su identidad sexual, sino por el proceso de división y separación de la identidad que se quiere fija y coherente. Las espectadoras, como sujetos del inconsciente, acarrean vivencias culturales sexuadas y parciales desde los cuerpos de las mujeres, los cuales aparecen en las películas cargados de sentidos. Los significados fílmicos colectivos funcionan del mismo modo, derivados como efecto del contexto histórico-social de la actividad cinematográfica.

La autora advierte que la existencia de “la espectadora” se limita al contexto del cine como práctica social institucionalizada. Es por ello que defiende la construcción de un lugar heterogéneo para la espectadora, en el que el sexo marque la diferencia en la recreación de sentidos fílmicos; un lugar “descentrado” de una identidad sexual de mujer, que permita experimentar el placer del sexo y la re-escritura fílmica deseante para dinamitar determinaciones; un lugar político de libertad personal, que se beneficie del lenguaje cinematográfico en la producción de significantes distintos (Parrondo Coppel, 2010: 67).

ii. Auto-representación de las mujeres en el cine documental.

La influencia de la teoría fílmica feminista sobre la creación cinematográfica realizada por mujeres cobra importancia a partir de los años 60. Así pues, el cine de mujeres se caracteriza por utilizar un lenguaje definido desde el pensamiento contracultural. Para abordar la auto-representación de las mujeres en el video feminista y en el cine documental, hemos considerado necesario analizar su antecedente directo, la autobiografía literaria compuesta por escritoras. En su traslación al formato audiovisual, nos centraremos en el vínculo narratológico de los textos con lo real, llevando a cabo un análisis comparado de la obra de distintas autoras.

La evolución tecnológica del medio cinematográfico desde sus orígenes hasta la actualidad, ha abaratado los costes de los equipos, permitiendo un acceso

generalizado a la tecnología. A partir de los años 70, los grupos feministas comenzaron a utilizar el vídeo como medio expresivo, desarrollando un lenguaje opuesto a las retransmisiones televisivas. Queremos exponer aquí cuáles han sido los modos de enunciación y representación de la subjetividad femenina, analizando qué temas han sido prioritarios para las mujeres y cómo han sido abordados.

Leigh Gilmore (1994) realiza una crítica feminista al género autobiográfico en su libro *Autobiographics: A feminist Theory of Women's Self-representation*. Ella concibe la auto-representación de las mujeres como un espacio de resistencia, que había permanecido desatendido como género literario hasta la revisión realizada por la historiografía feminista. Al escribir sobre sus vivencias, las mujeres afirman su derecho de hablar y de hacer escuchar su voz, volviéndose sujetos políticos con agencia propia que abandonan su posición subordinada de ser narradas por voces ajenas. La célebre fotógrafa Jo Spence (1988), lo resumió con su lema: "Write, or be written off⁸".

Gilmore define la autobiografía como "a collection of the discourses and practices individuals have used to represent themselves in relation to cultural modes of truth and identity production⁹" (Gilmore, 1994: 41). La escritura femenina se describe no como un mero género, sino como "a kind of writing", como una representación de la subjetividad de ese Otro yo: el sujeto mujer. Así pues, la inscripción política y estética de los sujetos se revela a través de la ideología de los textos; siendo la práctica autobiográfica realizada por mujeres, en su no reproducción de la ideología dominante, un género menos caracterizable que igualmente invade, impregna y también es invadido por los géneros canónicos.

Gilmore propone el concepto de "Autobiographics" describiendo aquellos elementos de la auto-representación que marcan un lugar en el texto, desde el cual, la auto-invenición, el auto-descubrimiento y la auto-representación, emergen como "tecnologías de la autobiografía", es decir, como discursos de verdad e identidad a través de los cuales se produce al sujeto de la autobiografía. "Autobiographics" es

⁸ Traducción personal: "escribe, o serás anulada/o".

⁹ Traducción personal: "una colección de prácticas y discursos que los individuos han usado para representarse a sí mismos en relación a los modos de producción de verdad e identidad".

una descripción de la auto-representación y una práctica de lectura, pues permite explorar interrupciones, erupciones, resistencias y contradicciones como posibles estrategias de auto-representación.

Según Gilmore (1994), la autobiografía literaria invita a reflexionar sobre algunas cuestiones fundamentales en su tarea auto-referencial de narrar el *yo*. En primer lugar, cabe preguntarse por el valor de verdad, pues en el documental asumimos la autenticidad de lo que vemos sabiendo que la objetividad, como representación no mediada de los hechos, no existe. La mayor parte de los documentales de los que hablaremos aquí apuestan por la subjetividad, la experimentación formal y la vanguardia, características distintivas del documental creativo.

Para Philippe Lejeune (1994: 50), la autobiografía es el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia”. Uno de los principios constitutivos de la autobiografía es el pacto autobiográfico, acto institucionalizado de comunicación por el cual, el/la autor/a y el/la lector/a establecen un “contrato”, atribuyéndole la voz enunciativa y organizadora del discurso a las vivencias hipotéticamente reales, que construyen la identidad del/la autor/a. Esta diferencia entre el *yo* filmado y el *yo* escrito, se deriva de la utilización de la confesión y la introspección de forma más laxa en el *yo* filmado, siendo el cine un territorio donde aparecen frecuentemente la auto-ficción y la escritura fragmentaria. Haya o no omisión de verdad, el pacto entre el/la espectador/a y el/la autor/a provoca, según Jeanne Braham, una resonancia entre la experiencia del/la autor/a y la del/la lector/a, quien se “incorpora” en el texto involucrándose emocionalmente y analíticamente al tomar la historia como propia (Lesage, 2011: 309).

Hemos ido definiendo la autobiografía y enumerando las estrategias clásicas de formación del sujeto extraídas de los textos autobiográficos. Nos centraremos ahora en las aportaciones realizadas por las mujeres al campo de la auto-representación fílmica, pues surgen como respuesta a la imposición de silencio establecida por la concepción unitaria y universal del *yo* masculino. Las condiciones históricas de opresión de las mujeres, amparan la creación de prácticas de comunicación que proclaman nuestra reivindicación de la conciencia

fragmentada. Julia Lesage (2011) entiende esta representación fragmentaria como el resultado de la labor de las mujeres en:

La esfera doméstica, las dinámicas de la familia, la institución de la heterosexualidad, la devaluación social de las mujeres, el control masculino de las instituciones sociales y la dependencia ideológica en la manipulación y el control de las representaciones de sexo y género¹⁰ (Lesage, 2011: 321).

El vínculo del sujeto autobiográfico con su contexto, se muestra desde la interacción de las múltiples capas o redes que lo constituyen. La marca estilística de la autobiografía femenina, será pues, la ruptura de la concepción unitaria de la identidad, inaugurando una enunciación multidimensional y fragmentada de subjetividades. En ese sentido, Helga Schwalm (2014) destaca la hibridación de géneros y modos de enunciación textual, cuyas “multiple forms and practices produce new ‘subject formations’ within specific historical and cultural localities” (Schwalm, 2014: 24). Estas nuevas formaciones del sujeto encarnado en un cuerpo de mujer, son rápidamente absorbidas por el discurso dominante, con lo cual, la experimentación formal feminista ha de ser constante para evitar ser consumida por el propio discurso que quiere dinamitar.

Desde la teoría fílmica feminista, Ann Kaplan (1998) sitúa la ficción y el documental como sendas prácticas de significación que definen y limitan todo cuanto puede representarse. Ella defiende las posibilidades del cine alternativo realizado por mujeres en contraposición al cine realista, proponiendo algunos criterios de ruptura con las formas de la “vieja conciencia” cinematográfica; como prestar atención al aparato cinematográfico cual práctica significativa, negar la creación de un espectador fijo, rechazar el placer emotivo apostando por un placer cognitivo e hibridar documental y ficción para dinamitar su distinción.

Hoy en día las prácticas cinematográficas auto-referenciales realizadas por mujeres se han diversificado, configurándose como una tendencia heterogénea que no puede ser delimitada. Sin embargo, el cine de mujeres comparte temáticas y modos de enunciación que construyen la subjetividad de las mujeres. Cabe preguntarse: ¿qué tendencias siguen estas películas? ¿cuál es la posición de las

¹⁰ Traducción del artículo de Julia Lesage (1999) publicada en *Lo personal es político: feminismo y documental*, Sophie Mayer y Elena Oroz (eds.) (2011: 329).

cineastas? ¿cuáles son los rasgos enunciativos del cine auto-referencial? ¿de qué temas se ocupan? ¿cómo se construye al sujeto mujer? ¿cómo inciden estas propuestas sobre las audiencias?

Como veremos a continuación, el cine experimental ha sido un denominador común en la investigación formal de las realizadoras. En *Meshes of the afternoon* (1943) Maya Deren exploraba la experiencia interior e individual del inconsciente femenino, adentrándose en la vida doméstica narrada con su cámara subjetiva. Asimismo, *Lives of Performances* (1972) y *Film About a Woman Who* (1974), de Yvonne Rainer, practican un cine del desconcierto, provocando incomodidad a través del distanciamiento y organizando tramas abiertas, que plantean preguntas a las/os espectadoras/es a cerca de las complejidades del amor o las dudas existenciales de las mujeres. *X-tracts* (1975) de Leslie Thornton retrata una auto-exploración del gesto en la vida cotidiana. Al focalizar la atención sobre el proceso cinematográfico, estas películas hacen que como espectadoras/es tomemos conciencia del aparato cinematográfico y de la construcción del discurso, activando la participación desde la significación y asimilación cognitiva del discurso.

Kaplan (1998) defiende el cine experimental como la liberación de las representaciones imaginarias opresivas y artificiales del cine de Hollywood. Frecuentemente este ha incorporado la performance como elemento narrativo, con el objetivo de reivindicar las ideas de las cineastas desde el uso político de sus cuerpos. En *Semiotics of the kitchen* (1975) Martha Rosler realiza un ejercicio de resignificación del espacio doméstico y del papel tradicionalmente asignado a las mujeres en la esfera privada, transformando su rabia en poder enunciator y sentido crítico. De forma similar, la performance articula el pensamiento radical de la diferencia en *SCUM - Manifiesto de la Organización para el Exterminio de los Hombres* (1976) de Carole Roussopoulos y Delphine Seyrig, un retrato de la revancha de las mujeres ante el estado de guerra permanente creado por los hombres en su dominio del poder.

Michelle Citron avanza en la narración auto-referencial con su película *Daughter Rite* (1979), cuestionando el pacto de verdad del documental autobiográfico al proponer un falso-documental. En esta pieza, los problemas interiores de la autora derivados del vínculo materno-filial, son manifestados frente a las cámaras en una

visibilización de patrones culturales más amplios, rompiendo así con la individualidad para reflejar una problemática colectiva.

Trasladándonos a la creación cinematográfica realizada desde la cotidianidad y la construcción del sujeto mujer, veremos que hay temas recurrentes en la auto-representación subjetiva realizada por mujeres en el cine, como son: el cuerpo, la sexualidad, las raíces o las relaciones de pareja.

La directora belga Chantal Akerman practica un cine autobiográfico de corte realista, en *Saute ma vie* (1968) ella se presenta como una joven molesta frente a las adversidades de la vida cotidiana. *Je, tu, il, elle* (1974) sitúa su identidad sexual en tránsito de la autora como joven lesbiana. *News from home* (1977) narra los recuerdos y las vivencias distantes de las cartas de la madre, junto a la noche y los paisajes urbanos desprovistos de personas en el presente. *Lettre d'une cinéaste* (1984) es un auto-retrato en el que describe irónicamente todo lo necesario para hacer una película. Y finalmente, *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997) sería su auto-retrato de madurez, pues confecciona una remezcla de su filmografía previa con el propósito de crear un nuevo documental. Las películas de Akerman son ensayos políticos sobre la condición femenina, sobre la vida en las ciudades, y sobre las fugas que desmontan los estereotipos en los que se trata de encasillar a las mujeres desde el discurso filmico dominante.

Siguiendo con la filmación de la vida y la cotidianidad, Agnès Varda es un claro referente de la utilización de la cámara como prótesis. La cámara le permite filmar e inscribir la subjetividad en cada plano, plasmando su forma de ver y entender el mundo a través de argumentos universales hechos con profundidad, humor y amor. Desde el diario de viaje y la genealogía familiar en *Oncle Yanko* (1967); a *Daguerréotypes* (1976), cartografía humana del espacio habitado en la que saca a relucir los nombres propios, los orígenes y los sueños de las/os vecinas/os de la calle Daguerre de París, la que fue su calle durante más de veinte años.

Les glaneurs et la glaneuse (2000) retrata la recolección como forma de vida y de subsistencia en plena época del exceso y el desperdicio. Aquí Varda utiliza la cámara como instrumento etnográfico para la observación reflexiva, permitiéndose también construir una imagen de sí misma a modo de

“autocinécriture”, donde la inscripción del *yo*, “funciona (más que como construcción) como un proceso de búsqueda y exploración de su propia imagen” (Beioude, 2007b en Vallejo, 2010: 110). A sus 80 años, Varda sigue investigando el lenguaje del cine, *Les plages d’Agnès* (2008) es un ensayo, un auto-retrato de madurez en forma de testamento, un collage donde mezcla material de archivo, reconstrucción y performance. Reconocemos la fórmula de una cineasta que se abre al mundo para plasmar su intimidad, y que esta vez estará dedicada a los/as espectadores/as que vengan cuando ella haya desaparecido.

La cotidianidad no se representa exclusivamente desde el cine observacional, hay ocasiones en que el inconsciente invade las representaciones. En ese sentido, Naomi Kawase realiza retratos del paisaje íntimo vinculado con la propia vida. *Ni tsutsumarete (Embracing)* (1992) y su epílogo *Kya Ka Ra Ba A (Sky, Wind, Fire, Water, Earth)* (2011) retratan la tensión de la orfandad y la búsqueda de la identidad accidental. Por el contrario *Tarachime (Nacimiento/Madre)* (2006), es una celebración de la maternidad en la que la directora filma su propio parto; convirtiéndose también un adiós, pues Kawase se libera de la carga de la adopción atribuida a la figura materna, volviendo a descubrir el mundo a través de los ojos de su hijo. Paola Lagos Labbé (2011) afirma que los documentales de Kawase se distancian de la autobiografía clásica, caracterizada por la “coherencia de un relato lineal, cronológico y continuo que se refiere al pasado” (Lagos Labbé, 2011: 77). Sus auto-retratos presentan al sujeto de enunciación en una narrativa fragmentada, discontinua e incoherente. La exploración de “recursos poéticos y elípticos de naturaleza metafórica y abstracta”, emplea formas que apelan a la “circularidad, la repetición, la intermitencia y la superposición” (Lagos Labbé, 2011: 77). Podemos advertir que estos elementos integran la práctica común del cine realizado por mujeres y del contra-cine feminista.

Recuperando la dimensión onírica y fantástica del deseo, Yaël André realiza en *Quand je serai dictateur* (2013) una auto-representación formalizada en el desdoblamiento de su universo en mundos paralelos, en los que todas las vidas son posibles. El caleidoscopio de la existencia resignifica toda una colección de antiguos Super-8, obedeciendo a la pregunta de André, ¿cómo hacer frente a lo inaceptable?

Es frecuente encontrar al sujeto mujer en confrontación y en proceso de búsqueda identitaria. Vanalyne Green, realizadora de *Trick or Drink* (1984), utiliza el cine como herramienta catártica para liberarse de su trauma como adolescente bulímica y padres alcohólicos. Si bien su auto-representación del yo adolescente es un collage fragmentado y difuso que nos remite a la falta de autoestima, la revisión a posteriori demuestra la conciencia empoderada del presente y la superación del pasado.

De forma similar, la directora Sadie Benning recurre también a la performance y el auto-retrato del yo adolescente en *If every girl had a diary* (1990), *It wasn't love* (1992) y *Girl power* (1992). Benning, una joven lesbiana en los años 90, subvierte la heterosexualidad hegemónica y el ideal de mujer, a través del espacio político de su propio cuerpo, localizando sus testimonios en presente con el fin de plasmar su identidad en tránsito. Ella resignifica lo privado registrando el espacio doméstico desde un ángulo reflexivo, experimental y subjetivo. Registrar su subjetividad personal le permite ensayar múltiples posibilidades, imaginando otras realidades para ese yo adolescente angustiado por la diferencia.

Siguiendo con la estética *Do It Yourself* (DIY) propia del activismo *queer*, *Mi sexualidad es una creación artística* (2011) es el documental de Lucía Egaña en el que retrata la “*historia en curso*” del movimiento post-porno de Barcelona, desestabilizando los límites del cuerpo y los órdenes binarios de representación. El documental es un acto performativo con el que la autora desplaza la realidad, sintetizando en su práctica artística y vital la teoría feminista de la diferencia y el activismo como modo de vida, matizando especialmente el carácter constructivo del género y del sexo.

Centrándonos ahora en el documental autobiográfico realizado en España, Efrén Cuevas (2012: 79) define algunas marcas estilísticas que se repiten entre las/os cineastas, como la mirada contemplativa en forma de capas o microhistorias sobre el territorio común de la memoria, la migración y el éxodo rural. *La memoria interior* (2002), de la artista María Ruido, recoge una investigación sobre la construcción de la memoria y los mecanismos de producción de la historia. Ruido investiga el choque entre la memoria oficial y la construcción colectiva y política de la memoria, necesariamente diversa y heterogénea. Asimismo, Mercedes Álvarez

realiza en *El cielo gira* (2004), un documental observacional sobre la memoria personal que retrata la desaparición de Adealseñor, el pueblo que la vio nacer. Cuevas (2012) califica el ejercicio como una “autoetnografía”, definida por Catherine Russell (1999: 275-314) como el parentesco literal de la realizadora con el “sujeto etnográfico”, por el cual es capaz de ofrecer la intimidad del lugar que de otro modo sería difícil de alcanzar.

Desde la dimensión de la intrahistoria, *Haciendo memoria* (2005), de Sandra Ruesga es un grito contra la desmemoria y la instrumentalización de los gobiernos que ocultan la historia censurada del país. Asimismo, en *A través de sus ojos* (2012), la cineasta habla de un mundo canibalizado de la maternidad, que ha subyugado su mirada personal al priorizar la de las/os hijas/os. Olvidar su propia concepción del mundo le ofrece también la oportunidad de volver a empezar y de reconciliarse con las generaciones anteriores. Por otro lado, Pilar Monsell recupera en *África 815* (2014) películas en Super-8 y fotografías del álbum familiar, desvelando el amor, las ilusiones y las aventuras de las memorias paternas. La película habla de la libertad, de la reconfiguración del rol padre-hija basado en la complicidad y en la amistad, en lugar de en el trauma y el drama. Según Michael Renov (2011), los modos de práctica autobiográfica se definen, ya no por el aparato tecnológico, sino por la red de relaciones sociales que los rodean. Hablaríamos aquí de una subjetividad vinculada al contexto, por la cual, la auto-representación ata al sujeto con su otro familiar, pues “el ser supone el otro; el otro se refracta a sí mismo”.

Algunas de las características que tienen en común los trabajos analizados serían: el cuestionamiento del sujeto total y universal masculino; la articulación de resistencias a las imágenes hegemónicas; la desestabilización de la cultura dominante; la ampliación de roles y modelos de género para las mujeres; el trabajo sobre el lenguaje y sus posibilidades expresivas de significación; la deconstrucción de las categorías hombre y mujer, masculino y femenino; el mestizaje de recursos expresivos; la plasmación de subjetividades en tránsito; la exploración de los vínculos familiares; la redefinición de lo doméstico; la importancia del cuerpo como “campo de batalla” o la expresión de traumas y deseos. Este conjunto de rasgos son algunos de los recursos utilizados por las cineastas. Sabiendo ya de dónde procede la práctica fílmica realizada por mujeres, en el tercer capítulo

retomaremos la construcción del sujeto mujer a través del documental interactivo *Las Sinsombrero* (2015), tratando de entender mejor en el apartado de conclusiones cómo opera y hacia dónde va la creación contemporánea realizada por mujeres.

b. ¿Qué entendemos por documental interactivo?

En la primera parte de este apartado, analizaremos el documental interactivo siguiendo la definición y caracterización propuesta por Arnau Gifreu (2013). Hablamos de un nuevo género digital distinguido por la participación de las/os usuarias/os en la construcción no lineal del relato. La interfaz interactiva y la navegación personal en un entorno multimedia e hipertextual, permite a las/os espectadoras/es realizar su propio recorrido audiovisual, tomando el control de la navegación y situándose en una posición privilegiada como co-autoras/es del discurso (Gifreu, 2013: 7). El documental interactivo es producto de la convergencia tecnológica, combinando el lenguaje documental con el medio digital interactivo, ambos derivados de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC).

En la segunda sección, haremos un repaso a los modos de representación, navegación e interacción propuestos por Arnau Gifreu (2013). Mientras que en la tercera parte revisaremos a las ideas de Nancy Thumin (2012) sobre los procesos de mediación que tienen lugar en la auto-representación *online*, revisando también algunas propuestas taxonómicas del documental interactivo que describen los modos de interacción (Gaudenzi, 2013), las estructuras de interacción (Nash, 2011) y los modos colaborativos entre los participantes (Rose, 2011), cuya aplicación comparada nos permitirá determinar el nivel de participación de la audiencia.

i. Definición del documental interactivo.

Las posibilidades técnicas y narrativas de los documentales interactivos nos remiten a la aparición del cinematógrafo en 1895, a manos de los hermanos Lumière, así como la aparición de la Máquina Analítica de Babbage en 1830, antesala de los ordenadores modernos (Gifreu, 2013: 179). El documental interactivo existe gracias a la combinación de soportes y plataformas como la Web,

el soporte físico (instalación), los medios visuales (cine y televisión), los soportes fuera de línea (CD ROM, DVD-ROM) o la multiplataforma (documental transmedia) (Gifreu, 2014: 26). En este apartado veremos cómo la evolución y el desarrollo de los medios ha estado marcada por la “intermedialidad”, concepto acuñado por Jürgen E. Müller (1987) para describir el desarrollo histórico de los medios plagado de interferencias recíprocas (Gifreu, 2013: 181).

El documental interactivo es un género que utiliza diferentes soportes para su exhibición y navegación, entre otros la propia red, por lo que la evolución de Internet ha sido crucial para su implantación definitiva. La Web 2.0¹⁶ ha superado su estadio inicial, definiéndose como una “macro-ágora” para el diálogo continuo y compartido entre internautas. Esta permite la participación de las/os usuarias/os desde comunidades y servicios como las redes sociales, fomentando la colaboración y el intercambio ágil de información; transformando la lectura realizada por las/os usuarias/os en interacción con la Web social (Gifreu 2013: 211). Así pues, la evolución continua de la Web es agregativa, lo que significa que cada fase se construye sobre las aplicaciones asentadas durante las fases anteriores. Actualmente nos encontramos en la Web 3.0 o Web semántica, cuya prioridad es enlazar conocimiento desde la aplicación de sistemas de inteligencia artificial en red. Esto significa que las posibilidades creativas que ofrece la Web al documental interactivo están en continua transformación.

Comprender las lógicas internas del documental lineal y sus formas de organizar y construir el discurso sobre la realidad, nos ayudará a entender mejor las aportaciones del documental interactivo. El documental, es un género audiovisual que permite contar historias de no ficción. Aunque suele asociarse con la objetividad, la representación de la realidad implica por definición realizar una selección parcial, en la que el/la cineasta actúa como mediador/a que interpreta el mundo y traslada a las audiencias su visión en forma de producto audiovisual. Gifreu afirma que la evolución del documental “se ha desplazado de representar la realidad, a ordenarla, para, finalmente, convertirse en una negociación de la realidad” (Gifreu, 2013: 262).

¹⁶ Concepto propuesto por Tim O'Reilly en 2004 para referirse a la segunda generación de páginas Web basadas en comunidades de usuarios y una gama especial de servicios capaces de fomentar la colaboración y un intercambio ágil de información (Gifreu 2013: 209).

En los documentales lineales la elección y el control están reservados al/la director/a, mientras que los documentales interactivos se caracterizan por la cesión de poder al/la usuario/a. Este cambio en las relaciones de poder creativo, ha debilitado el punto de vista del autor/a o narrador/a, factor fundamental para los documentales lineales, despertando críticas ante lo que algunos/as consideran una pérdida insalvable. En sentido contrario, Gifreu (2013) afirma que:

La historia –y por extensión, la realidad misma– es verdaderamente negociable, hay múltiples ‘realidades’ que pueden extraerse de un solo acontecimiento o de una situación, en función de quién cuente la historia (Gifreu, 2013: 262).

Es por ello que los medios interactivos permiten capturar múltiples visiones de la realidad, abriendo la constitución de nuestro mundo a la participación, potencialmente global, de documentar la realidad a través de un proceso creativo colectivo.

La propuesta de definición del documental realizada por Nichols (1991: 18), sostenida igualmente por Gaudenzi (2009: 17) y Gifreu (2013: 264), afirma que el documental interactivo puede ser explicado desde tres puntos de vista diferentes: el/la director/a, el texto y el/la espectador/a. El primero coloca en el centro la posición y el poder del/la cineasta, en su papel como creador/a del artefacto; el segundo se refiere a la definición del documental como género cinematográfico; y el tercero, hace referencia a los/as usuarios/as y a sus expectativas. Nuestra investigación se dirige hacia la construcción del lugar de las espectadoras, por lo que en los siguientes apartados nos centraremos especialmente en el papel de los/as usuarios/as, definiendo el documental interactivo como “artefacto discursivo” que pone a la disposición de los/as interactores/as “modos de interactuar con la no linealidad, en vez de modos de representar la realidad” (Gaudenzi, 2009: 5 en Gifreu, 2013: 265), desplazando así la centralidad de la representación hacia la interacción.

Entre las características propias de documental interactivo, cabe destacar en primer lugar la linealidad. El documental tradicional propone un recorrido que va de un punto de partida a un punto final ($A \rightarrow B$), siguiendo una ruta preestablecida por el/la autor/a. Por el contrario, el documental interactivo tiene como punto de partida nuestra elección personal, siguiendo una ruta llena de bifurcaciones, de

“diferentes desarrollos y, por extensión, de diferentes historias posibles” (Gifreu, 2013: 274). El papel de los/as espectadores/as en la toma de decisiones cobra relevancia, puesto que estos/as alteran y modifican el orden del discurso, haciendo avanzar la historia.

Otro punto clave que delimita la diferencia entre ambos géneros es la forma que tienen de documentar la realidad. Mientras que el documental lineal demanda la interpretación cognitiva y sucesiva reflexión, el documental interactivo exige además de lo anterior la participación física¹⁷:

The novelty of social and participative media is to include the viewer, the third level observer, and to give her agency in the feedback loops between media, content and environment. As a result the viewer participant engages differently in an interactive documentary than in a linear one. Her agency goes far beyond the act of interpretation or empathy, typical in linear films, and stretches as far as new modes of interaction can go. What is relevant in digital interactive forms is the degree of agency that the multiple participants have on the final product and how those actions will position them. The degree of agency depends on the different modes of interaction that are possible in digital media (Gaudenzi, 2009: 97; en Gifreu, 2013: 276)

También es relevante la dimensión temporal que abarcan los proyectos, ya que los documentales lineales detienen su transformación al finalizar la edición; a diferencia de los documentales interactivos, que no cierran la posibilidad de seguir creciendo y evolucionando. Es por ello que Gaudenzi los ha calificado como “sistemas vivos que evolucionan”, cuyo devenir no está predeterminado, quedando así en manos de las/os usuarias/os o sistemas que los componen (Gifreu, 2013: 276).

Al tratarse de un formato emergente, Gifreu subraya su carácter abierto y complejo como género híbrido, situándolo a caballo entre el ámbito cinematográfico e interactivo, y anclando sus posibilidades discursivas a la transmisión de conocimiento vinculado con la realidad. Así pues, los documentales interactivos son, según Arnau Gifreu:

¹⁷ The interactive documentary adds the demand of some physical participation (decisions that translate in a physical act such as clicking, moving, speaking, tapping etc...) (Gaudenzi 2009: 22).

Obras interactivas en línea o fuera de línea, realizadas con la intención de representar, documentar y construir la realidad con los mecanismos propios de los documentales convencionales -las modalidades de representación-, y otros nuevos que llamaremos modalidades de navegación y de interacción, en función del grado de participación e interacción que contemplen (Gifreu, 2013: 300).

La idea final de estas obras es “complementar, expandir y amplificar la experiencia documental ofreciendo nuevos sistemas de percepción en la experiencia inmersiva del interactor en el medio digital interactivo” (Gifreu, 2013: 300). Así pues, el poder de los/as espectadores/as se forja como elemento clave para interactuar con la realidad a través de las distintas modalidades de navegación e interacción. Al hilo de estos cambios, Gifreu adapta la nomenclatura habitual del género documental al contexto del documental interactivo:

Sustituiremos la figura del director (más asociada al género audiovisual y cinematográfico) por la de autor (ya que el concepto de autoría es uno de los puntos clave en la problemática en cuestión), el texto (entendido como guión y discurso audiovisual lineal) por el término de narración o discurso (interactivo no lineal o multilineal) y el concepto de espectador (audiovisual pasivo) por el de interactor (con atributos activos, contributivos y generativos) (Gifreu, 2013: 304).

ii. Modalidades de representación, navegación e interacción.

Tal y como hemos afirmado, las lógicas o formas de organizar y construir el discurso sobre la realidad del documental interactivo incluyen las modalidades de representación, navegación e interacción. Nuestro análisis se centrará en las dos últimas, consideradas categorías relevantes para el análisis de *Las Sinsombrero* (2015).

Las modalidades de representación se definen como las formas básicas de organizar los textos en relación a ciertas características o convenciones recurrentes. Nichols recoge en *Introduction to Documentary* (2001), seis modos distintos: expositivo, poético, reflexivo, observacional, participativo y performativo. La utilización de cada uno de ellos se considera una declaración de intenciones, por la cual, el/la autor/a elige una perspectiva y un posicionamiento sobre la realidad, que durante la visualización de la película será también adoptada por el público. Estas categorías responden a una evolución cronológica de las

variables de filmación y prácticas materiales, migración que se produce entre los/as realizadores/as cuando el modo anterior se considera insuficiente.

Dejando atrás los modos de representación, Gifreu (2013: 335) se centra en las modalidades de navegación e interacción como lógicas exclusivas del documental interactivo que permiten organizar y administrar sus contenidos. Los escenarios interactivos, se articulan desde tecnologías dinámicas ofrecidas a las/os interactoras/es. Es por ello que la definición de universos o realidades cambiantes, vendrá determinada y definida por el grado de participación o interacción de las/os participantes en cada proyecto.

Las modalidades de navegación “permiten diferentes formas de navegar o penetrar la realidad, y en conjunto un despliegue multimodal no lineal” (Gifreu, 2013: 335). Para lograr la participación de la audiencia, será importante que la navegación de la interfaz¹⁸ resulte fluida, intuitiva y eficaz. Las modalidades de navegación, según Gifreu son: partida, temporal, espacial, testimonial, narrativa ramificada, hipertextual, preferencial, audiovisual, sonora, simulada-inmersiva, con aplicaciones 2.0 y generativa (Gifreu, 2013: 411).

Las modalidades de interacción asumen un alcance mayor, proponiendo “un escenario en el que el receptor se convierte en cierto modo en emisor”, pudiendo dejar una huella en su paso por la obra (Gifreu, 2013: 336). Algunos ejemplos serían las aplicaciones de interacción social 2.0, la interacción generativa-contributiva y la interacción física experimentada, correspondientes a un nivel de interacción débil, mediano y fuerte (Gifreu, 2013: 345).

iii. Mediación y niveles de autoría.

Tras haber planteado una amplia definición del documental interactivo; hemos descrito también las modalidades de representación, navegación e interacción que lo caracterizan (Gifreu, 2013). Cabe preguntarse ahora a qué nos referimos con esta nueva dimensión participativa de la audiencia. Henry Jenkins (2006) afirma que en la ecología de los nuevos medios, entendidos como sistemas vivientes, la digitalización ha hecho posible una nueva fuerza democrática. La combinación de

¹⁸ Interfaz: estructura que permite articular un sistema de interacción en torno al proyecto audiovisual (Gifreu, 2013: 342)

las posibilidades de colaboración y participación, construidas en los sistemas *online*, permiten la aparición de una nueva “cultura participativa”; caracterizada por: la afiliación (comunidades en línea), la expresión (producción de nuevas formas creativas), la colaboración en la resolución de problemas (trabajo en equipo para resolver problemas o desarrollar nuevas ideas), y las circulaciones (nuevos flujos de las dinámicas mediáticas) (Dovey, 2014: 12).

En ese contexto, Nancy Thumin (2012: 47) propone en *Self-Representation and Digital Culture*, “to understand the overwhelming array of mediated self-representation by ordinary people in today's global media and cultural spaces”. La dimensión liberadora de la participación en los medios digitales debe ser analizada de forma crítica, describiendo qué tipos de auto-representaciones nos rodean, en cuáles participamos, y especialmente, quienes participan o quedan excluidas/os en el proceso de auto-representación.

Thumin (2012: 51) define la mediación haciendo referencia al papel central de la tecnología en la creación de significado, considerándola como la forma en que circulan las representaciones en relación a su contexto. Ella utiliza la metáfora de la mediación como puente para equilibrar el análisis de los textos frente al análisis de las vivencias. Si retomamos la idea de negociación propuesta por Hall (1973) en su ensayo “Encoding/Decoding”, la construcción del significado (y las relaciones de poder), solo pueden ser entendidas desde “specific instances of production, text and reception, and the broader social contexts of media use” (Thumin, 2012: 57).

Desde el momento en que las audiencias activas se convierten en productoras, la interacción entre los textos y las/os participantes transforma el contexto de recepción. Los públicos son autónomos, son interpelados por los textos o los rechazan por completo. Así se confirma que el significado no es fijo, sino que se construye a través de los procesos de producción y recepción de los textos en contextos diferenciados. Las audiencias pasan a considerarse “diffused, embedded and contextualised” (Thumin, 2012: 66), llevando al límite la categoría y cuestionando su validez. Será necesario también realizar una revisión empírica sobre qué hacen determinados públicos o audiencias al relacionarse con textos específicos y contextos concretos de producción:

Where is meaning produced? Our “circuit of culture” suggests that, in fact, meanings are produced at several different sites and circulated through several different processes or practices (the cultural circuit)... Meaning is constantly being produced and exchanged in every personal and social interaction in which we take part... it is also produced in variety of different media (Hall 1997, 3 en Thumin 2012, 67)

Si atendemos a los procesos de mediación como herramienta política, podemos comenzar analizando el potencial político de las auto-representaciones. En relación a otras formas de participación, la auto-representación ofrece la oportunidad de reducir la mediación, desafiando las formas hegemónicas de representación elaboradas por los medios de comunicación por su capacidad de otorgar a las personas la posibilidad de representarse a sí mismas en lugar de ser representadas por las/os otras/os. (Thumin, 2012: 96). La mediación es algo que hacemos todo el tiempo, pues forma parte del proceso de la constitución del ser; siendo los contextos más habituales donde producimos auto-representaciones nuestros perfiles en las redes sociales. Nuestras fotos y estados nos definen constantemente, elaborando una crónica temporal y efímera de la propia vida, que evoluciona y se cruza con la vida de las/os otras/os, formando un catálogo conjunto de contradicciones y demostrando el carácter múltiple de la subjetividad, que impide la existencia de un yo unitario (Thumin, 2012: 147).

Al analizar los procesos de mediación que tienen lugar en las auto-representaciones *online*, podremos entender mejor de qué forma estas afectan a las/os usuarias/os o participantes del documental interactivo. En ese sentido, la audiencia interactora, al utilizar el género de la auto-representación en los documentales interactivos, debe analizar minuciosamente la mediatización, con el objetivo de entender qué está haciendo y bajo los intereses de quién está actuando (Thumin, 2012: 157).

Adentrándonos ahora en la definición de una propuesta taxonómica para el documental interactivo, comenzaremos por la descripción de los modos de interacción propuesta por Sandra Gaudenzi (2013). Los modos de interacción conceden diferentes niveles de agencia¹⁹ a las/os participantes y establecen los

¹⁹ Agency is a philosophical concept that describes the capacity of an agent to act in a world. The term is used here in its interactive design sense, as a description of what a user can do when interacting with a specific digital artifact (Gaudenzi, 2013: 18).

parámetros de interacción posibles que vinculan a las/os usuarias/os con el artefacto interactivo. Será necesario definir primero los grados de interactividad que determinan el tipo de documental del que estamos hablando:

Whether interactivity is semi-closed (when the user can browse but not change the content), semi-open (when the user can participate but not change the structure of the interactive documentary) or completely open (when the user and the Interactive documentary constantly change and adapt to each other) (Gaudenzi, 2013: 69).

Esta clasificación nos ofrece una primera fotografía del género. Los documentales interactivos, según Gaudenzi, pueden dividirse en cuatro modos de interacción, aludiendo en cada caso a las distintas metáforas, a la definición de las funciones del/la usuario/a, al papel del/la autor/a y a la lógica interactiva. El “*conversational*” (los/las interactores/as se sitúan en una “conversación” abierta con el documental, realizando continuamente acciones para que el sistema reaccione); “*hypertext*” (una serie de hipervínculos predeterminados permiten a los/las usuarios/a saltar adelante y atrás sucesivamente según su voluntad); “*participatory*” (la base de datos está abierta al cambio, tanto del contenido como de la forma de las historias); y “*experiential*” (la interacción se produce y se adapta a los/as usuarios/as permitiendo una negociación en tiempo real con la realidad).

En la práctica podemos observar cómo estos modos se entrecruzan y se presentan de forma híbrida. Gaudenzi considera la interactividad como una forma de posicionarnos en el mundo, como una forma de percibirlo y otorgarle sentido a la experiencia. Entender la interactividad como una forma de control, libertad o elección, determinará en cada caso la comunicación con el sistema, condicionando así la producción del artefacto interactivo y los niveles de agencia de las/os usuarias/os. En ese sentido, Gaudenzi (2013) propone una definición bidireccional de la agencia, pues al tiempo que afectamos nuestro entorno estamos siendo afectados por él. Esta noción constitutiva de la interacción, será la base para establecer los niveles de participación activa o transformación del documental interactivo, que como artefacto o “relational object”, está dotado de un poder político transformador (Gaudenzi, 2013: 19).

Kate Nash (2014) profundiza también sobre la interactividad, combinando la experiencia del/la usuario/a con la práctica documental. La autora afirma que la

interactividad puede ser entendida desde cuatro dimensiones distintas: la tecnológica, “what can audiences do in relation to documentary content?”; la relacional, “how are audiences addressed and positioned?”; la experiencial, “what do audiences experience?”; y la del discurso, “do users have agency with respect to discourse?” (Nash, 2014: 51). Su propuesta concibe la interactividad como un fenómeno multidimensional, donde la combinación de las acciones de los/as usuarios/as, los/as autores/as, los sujetos y los sistemas técnicos, constituyen un ecosistema dinámico. En su análisis de los patrones de organización textual, la autora identifica tres estructuras de interacción: el documental web de relato, el categórico y el colaborativo (Gifreu, 2013: 396-398).

Por último, la taxonomía propuesta por Mandy Rose (2011), describe los modos colaborativos en función de la contribución hecha por las/os participantes: la multitud creativa (las/os participantes contribuyen con fragmentos para crear un todo unificado y coherente); los observadores participantes (las/os autoras/es y participantes se implican en el proyecto en una lógica colaborativa, siendo ellos los responsables de decidir qué quieren contar); la comunidad con propósito (un grupo de participantes toma parte en una producción con un objetivo común en torno al cambio social); y las huellas de la multitud (la colaboración se basa en la unión de contenidos de la multitud potencialmente anónima de contribuyentes a través de los medios sociales).

Tras este repaso de las ideas de Gifreu (2013), Gaudenzi (2009) (2013), Nash (2011) (2014) y Rose (2011), podemos dar por concluida la definición del documental interactivo. Hemos querido demostrar aquí la forma en que los documentales interactivos asignan a las audiencias roles activos. Las acciones reservadas para las audiencias vendrán siempre definidas por los modos de navegación e interacción establecidos en las narraciones audiovisuales. Sin la presunción de restar importancia a esta nueva cultura participativa que habitamos, no hay que olvidar tampoco que será necesario analizar las formas en que se produce la participación y el empoderamiento colectivo, pues a menudo no son tan liberadoras como parecen en un primer momento. Ha quedado demostrado el papel fundamental de las audiencias en este nuevo género, cuya definición nos sirve para analizar las relaciones materiales que se establecen entre

los/as creadores/as y las audiencias contribuyentes. Para terminar, Andrejevic nos advierte de que “there is no necessary connection between interactivity and audience empowerment” (Andrejevic, 2009, en Nash, 2014: 51), pues el empoderamiento debe ser incentivado por los/as autores/as y asumido por la comunidad o los/as usuarios/as a los que se dirige.

c. El documental interactivo como herramienta de transformación social para las mujeres.

En este capítulo analizamos las características del documental interactivo que hacen posible la construcción de discursos desde la experiencia de las mujeres. El ejercicio de infiltración, subversión y apropiación que supone para nosotras la toma de poder en las redes, puede permitir la alteración de narraciones hegemónicas y resignificar figuraciones pasadas, ofreciendo resistencias a las lógicas de representación patriarcales y androcéntricas. Alejándonos de la historia única del cine clásico, los documentales interactivos pueden multiplicar los puntos de vista de las historias, llegando a incluir, en los casos más avanzados de co-creación, narraciones realizadas desde las subjetividades de una audiencia potencialmente global de participantes.

El documental interactivo, como tecnología social y participativa puesta al servicio de la realidad, representa una oportunidad de cambio en el ámbito audiovisual debido al impacto social que puede llegar a generar si es utilizado como herramienta feminista. La reclamación histórica de la participación de mujeres en el diseño de los medios de comunicación se convierte aquí en realidad, brindándonos la posibilidad de construir imaginarios distintos para los cuerpos históricamente subordinados. Así pues, “el enfoque sobre temáticas sociales, la interactividad como estrategia de involucración, la llamada a la acción, y el compromiso y fidealización de la audiencia” son algunas de las dinámicas del nuevo género que unidas a “su forma de expresión interactiva y transmedia puede generar la suficiente fuerza emocional para provocar la acción”, llegando a movilizar también el empoderamiento y la agencia femenina (Gifreu, 2015: 1155).

Trabajar la auto-representación de carácter feminista desde el activismo de la producción audiovisual, nos permite diseñar estrategias narrativas que aborden y

visibilicen los intereses temáticos y el deseo de las mujeres. Veremos que el documental interactivo puede utilizarse como una herramienta para construir y movilizar comunidades, para dinamizar campañas y plataformas de acción política, y todo ello con el objetivo final de promover la transformación social.

Revisando las teorías del punto de vista, propuestas por Donna Haraway y Sandra Harding, utilizaremos el conocimiento situado como postura epistemológica crítica desde la cual analizar las auto-representaciones. Así pues, los documentales interactivos incorporan entre sus imágenes la visión de las/os autoras/es, y en ocasiones, también la de las/os espectadoras/es. El rechazo a la identidad universal de la mujer y la emergencia de subjetividades múltiples, concede cada vez más importancia a la reflexividad, fomentando el posicionamiento o punto de partida desde los lugares de enunciación. Consideramos relevante demostrar que el cine de mujeres no es una categoría natural, sino que aparece como resultado de las vivencias acumuladas por las mujeres en un contexto específico de creación, que debe ser atendido con especial atención porque constituye una visión privilegiada y auto-referencial sobre el sexo históricamente oprimido.

Tanto el ciberfeminismo como el activismo digital, sientan las bases tecnopolíticas sobre las cuales opera el documental interactivo, inmerso en la construcción de imaginarios políticos en la cultura-red. Recuperando las ideas de autoras como Teresa de Lauretis, Remedios Zafra o Kate Nash, haremos un repaso de la articulación de las tecnologías del género y las tecnologías políticas de la representación. Incidiendo finalmente en la negociación del poder que realizan las/os espectadoras/es al interpretar y participar de forma activa en la construcción de los discursos.

Por último, siguiendo la estela del apartado anterior, propondremos la construcción del lugar de las espectadoras, con el objetivo de verificar si el documental interactivo promueve la agencia y el empoderamiento de las mujeres. Para ello haremos una primera revisión al feminismo psicoanalítico desde las ideas de Eva Parrondo Coppel y Tecla González Hotigüela; pasando después a describir el lugar de la espectadora desde las estrategias para perturbar la lectura de las imágenes de Laura Trafi, las cuales beben de las ideas de las historiadoras feministas especialistas en arte: Griselda Pollock y Mieke Bal.

i. Conocimiento situado y tecnologías políticas de representación: la negociación del poder y el imaginario colectivo de la nueva cultura conectada.

El feminismo ha señalado los sesgos androcéntricos de la historia de la ciencia, construida sobre discursos falogocéntricos basados en la preeminencia del punto de vista fálico/masculino en el mundo de la razón. Desde la filosofía se ha promovido también un olvido sistémico de la diferencia sexual en la definición del sujeto moderno, dando continuidad a la noción ilustrada que lo define como racional, unitario y centrado. Ante la ausencia del sujeto mujer, las teóricas de la diferencia han promovido la deconstrucción del sujeto, haciendo posible la proliferación de subjetividades múltiples y contradictorias configuradas desde los cuerpos de las mujeres.

Trasladando la cuestión constitutiva del sujeto femenino al ámbito que nos interesa desarrollar aquí, la auto-representación realizada por mujeres, resulta necesario profundizar sobre las epistemologías feministas para entender desde dónde se construye el punto de vista hegemónico, y cuáles son las estrategias que nos permiten articular su deconstrucción. Donna Haraway (1995) aboga en su teoría de los conocimientos situados por un conocimiento parcial, generado desde unas condiciones semióticas y materiales que reflejen la perspectiva encarnada de los sujetos. Así pues, ella construye el conocimiento desde la objetividad de una racionalidad posicionada, donde la parcialidad de los cuerpos complejos y contradictorios, queda marcada por la localización, el posicionamiento y la situación.

En el capítulo anterior hemos avanzado algunas reflexiones sobre el mito de la objetividad asociado al cine documental. La selección de la realidad realizada durante el rodaje, la edición de las películas y el diseño de la interfaz del documental interactivo, son acciones subjetivas que demuestran la imposibilidad de utilizar los documentales interactivos para realizar una representación no mediada de la realidad. Al utilizar los conocimientos situados en la ideación de proyectos interactivos, podemos construir discursos que partan de vivencias, reuniendo una multiplicidad de voces situadas que construyen precisamente esa “objetividad racional” que propone Haraway. Según la autora la lucha feminista ha

de identificarse por la acción política, comprometida y situada, considerándose la visión de las/os subyugadas/os el punto de vista privilegiado para desarrollar una epistemología emancipatoria.

Siguiendo la propuesta de Haraway, Sandra Harding (1987) indaga sobre las relaciones de poder existentes en los sujetos, preguntándose por la existencia de un método feminista de investigación, crítico y reflexivo:

Partir de la vida de las mujeres para identificar en qué condiciones, dentro de las relaciones naturales y/o sociales, se necesita investigación y qué es lo que puede ser útil (para las mujeres) que se interroge de esas situaciones (Harding, 1987: 10).

Los documentales interactivos pueden promover narrativas distintas a las narrativas hegemónicas, permitiendo la visibilización de la materialidad histórica de cada cuerpo y construyendo representaciones alternativas a la mirada masculina predominante en los productos culturales. Observamos así que la enunciación por parte de los sujetos no hegemónicos, puede cuestionar los valores sexistas, racistas y elitistas promulgados por los grupos sociales dominantes. En ese sentido, Harding y Haraway coinciden en la necesidad de promover una ciencia social crítica y auto-reflexiva como modelo de todas las ciencias.

Con el objetivo de visibilizar la forma en que se organiza el tratamiento creativo de la realidad, los documentales interactivos deben plantearse cuál es el posicionamiento político de las/los cineastas, los sujetos representados, el aparato cinematográfico y las/os espectadoras/es. Así pues, sería interesante realizar un ejercicio previo de crítica reflexiva planteando cuestiones como: quién está produciendo, realizando y distribuyendo documentales interactivos; cuáles son sus intenciones; a qué públicos se dirigen, a partir de qué fase puede colaborar el público; cuál es el diseño de navegación e interacción elegido, por qué ese y no otro; qué sujetos aparecen representados, cómo se les representa, quiénes los representan; cuál es la agencia concedida a las/os usuarias/os; en qué medida se permite la auto-representación; hablamos de co-creación o de creación compartida con responsabilidades distintas.

Esta batería de preguntas podría ayudarnos a entender mejor cómo estamos alterando la representación de la realidad según nuestras variables personales,

bien sea desde el punto de vista de las/os autoras/es o desde el papel de las/os participantes que se auto-representan. El valor epistemológico de situar a los sujetos para entender mejor sus narrativas, viene determinado por la visión constructivista de los sujetos femeninos. Dado que las experiencias de género conforman a los sujetos, será fundamental entender cuál es el entramado de variables identitarias de clase, etnia, edad, religión, etc. según las coordenadas espacio-tiempo, así como dar espacio para la constitución del deseo.

Trasladándonos ahora al funcionamiento de las tecnologías políticas de la representación en la era digital, nuestro centro de interés son las auto-representaciones realizadas por mujeres. La performatividad de la subjetividad de género a través de los documentales interactivos forma parte de una relación mutuamente constitutiva, es decir, que los significados simbólicos derivados de las representaciones son portadores de ideas de género, a la vez que construyen mediante la repetición estas mismas ideas. Para aclarar mejor esta cuestión nos remitimos al análisis del género propuesto por Teresa de Lauretis en su ensayo *La tecnología del género*:

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación (De Lauretis, 1989: 25).

La importancia de la micropolítica de las experiencias en la construcción de la identidad de género, hace que los efectos de significado cambien en función del contexto, reformándose y actualizándose continuamente. Los sujetos engendrados, aparecen como fruto de su interacción diferencial con la realidad social. Si pensamos en la definición del sujeto femenino desde los feminismos, esta ha despertado enormes debates, llevando a muchas feministas a construir el género desde la diferencia sexual. Esta postura, asume la limitación implícita de teorizar sobre el sujeto femenino desde el sistema sexo-género y el marco del sistema

patriarcal; como modo de tomar distancia sobre esa realidad, De Lauretis propone construir el género enfatizando su comprensión desde las tecnologías sociales que lo producen, como es el caso del documental interactivo.

De Lauretis considera que el método analítico y crítico del feminismo es la práctica de la auto-conciencia, puesto que esta permite la comprensión de la propia condición personal como mujer desde términos sociales y políticos, derivando en la conciencia de género. Ella habla de afirmar el género como una cuestión radical para la teoría feminista; por el contrario, los filósofos deconstruccionistas sugieren abandonar la especificidad sexual para adoptar “un sujeto radicalmente ‘otro’, descentrado y de-sexualizado” (De Lauretis, 1989: 32). Dado que las teorías de lectura, escritura, sexualidad e ideología están construidas sobre narrativas masculinas, ella defiende la necesidad de crear nuevos espacios de discurso, reescribir las narrativas culturales y definir los términos desde otra perspectiva, desde “otra parte”. Centrando su pensamiento en las formas posibles de (re)construcción posterior a la deconstrucción del género, De Lauretis está articulando una llamada de atención que comienza en los márgenes del discurso hegemónico o las grietas del aparato del “poder-saber²⁴”:

Es allí donde pueden formularse los términos de una diferente construcción del género, términos que sí tengan efecto y se afiancen en el nivel de la subjetividad y de la auto-representación: en las prácticas micropolíticas de la vida de todos los días y en las resistencias cotidianas proporcionan tanto la agencia como los recursos de poder o de habilitar investiduras; y en las producciones culturales de las mujeres feministas, que inscriben ese movimiento dentro y fuera de la ideología, que cruzan de atrás para adelante los límites –y las limitaciones- de la(s) diferencia(s) sexual(es) (De Lauretis, 1989: 33).

De Lauretis se plantea franquear espacios, de las representaciones al exterior, desde los discursos hacia lo “real”, del sistema sexo-género a un afuera de él. El “movimiento dentro y fuera del género como representación ideológica” (De Lauretis, 1989: 34) supone un avance desde la representación de género hacia lo

²⁴ El poder-saber hace referencia a la idea Foucaultiana por la cual, la dinámica del poder en la modernidad también se articula con un saber muy específico: el que se obtiene a partir de la observación puntillosa, el seguimiento pormenorizado, los mecanismos utilizados para calificar, medir, clasificar y jerarquizar. En última instancia, la necesidad de “normalizar” a los integrantes del cuerpo social. Extraído de: <http://www.lanacion.com.ar/1708028-michel-foucault-siete-conceptos-para-comprender-la-vigencia-de-su-legado>

no representable, que toma forma para nombrar y describir todo aquello que anteriormente era inexistente. Así pues, las prácticas de auto-representación realizadas por mujeres en los documentales interactivos, se consideran feministas por el carácter político que les confiere “(re)construir” oposiciones y resistencias desde los márgenes. Estas nuevas formaciones se generan en coexistencia y contradicción con los discursos hegemónicos, provocando así una “tensión de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía” que dinamita las categorías hegemónicas anteriores (De Lauretis, 1989: 34).

Si pasamos a analizar ahora el papel de las tecnologías en la lucha por la liberación de las mujeres, podemos imaginar que la participación de las mujeres en las redes no está equilibrada. Las variables identitarias de cada mujer marcan su posición en el mundo, que junto al interés personal y los hábitos de uso de las nuevas tecnologías, determinarán cuál es el entorno virtual de uso preferente, el grado de participación y el grado de performatividad de los perfiles personales en línea. Variables como el lugar de origen y de residencia, la educación o la edad de las mujeres provocarán en igualdad de condiciones distintas subjetividades, haciendo posible la auto-representación pública de sujetos femeninos que oscilan entre la alineación con el patriarcado, hasta posiciones más transgresoras y subversivas como las identidades *queer*.

Haciendo un breve recorrido histórico observamos que el acceso a Internet y las nuevas tecnologías durante los años 90, trajo consigo un nuevo feminismo centrado en la tecno-cultura digital, el ciberfeminismo, que se desarrolló como movimiento teórico y social en paralelo a su vertiente artística, el Net.art. La publicación de Sadie Plant *Ceros+Unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura* (1997) inauguró una fase de optimismo tecnológico, donde Internet, como red horizontal y descentralizada, fue proyectada como el nuevo escenario para la liberación feminista.

La nueva sociedad digital, inmersa en el proceso de construcción y redefinición constante de los sujetos y sus relaciones, invitó a imaginar un espacio multidimensional alejado de las dicotomías de la modernidad, originando construcciones utópicas como la imagería Cyborg. En su *Manifiesto Cyborg* (1983), Haraway propone devenir Cyborg como símbolo de un futuro post-género,

como entidad que ha superado las dicotomías humano/animal, humano/máquina y físico/no físico. Recientemente, la investigadora española Remedios Zafra (2005) también dió a luz a las *netianas*:

Sujeto posthumano e inmaterial que n(h)ace en Internet. Figuración teórica alternativa del sujeto en red. Ficción política que rebasa las fronteras de género y que sugiere nuevas preguntas sobre las formas de ser y de relacionarnos en el universo on line. La netiana es una confrontación con lo dominante (Zafra, 2008: 142).

Ambas propuestas demuestran que el ciberfeminismo concibe el ciberespacio como el campo de experimentación feminista, como el lugar donde traspasar los límites genéricos. Donde las figuraciones son metáforas y referentes que nos ayudan a avanzar hacia una sociedad de mayor igualdad y justicia social. La creación de nuevas subjetividades, múltiples y difusas, vendrá derivada de la narración de una historicidad propia, construida fuera de los límites impuestos por el sistema sexo-género. Así pues, el espacio ubicuo de Internet, proporciona a las/os usuarias/os la distancia y seguridad necesaria para explorar y expresar subjetividades no hegemónicas. La plasticidad de las nuevas tecnologías se sitúa como elemento clave en la construcción social del género, pues permite la confrontación de identidades fluidas con las viejas estructuras patriarcales. Desplazando a cada nueva representación el valor hegemónico de la identidad femenina, desde el falso ideal hacia otras construcciones no estereotipadas para la inscripción discursiva del sujeto mujer.

Remedios Zafra (2015) habla de Internet como el contexto de “prácticas capaces de ayudarnos a desarticular y hacer comprensibles las políticas de la mirada asentadas desde el poder a través de las industrias digitales” (Zafra, 2015: 96). La ubicuidad de la red y la disponibilidad del sujeto conectado, hace que Internet sea un espacio para imaginar, producir y crear imágenes simbólicas que cambien nuestra comprensión del mundo y de las cosas. Actualizando a la era digital el espacio propio de Virginia Woolf, Zafra reclama una habitación propia conectada para definir el aquí y ahora de nuestra cultura, desde esa visión *amateur* y particular que se deriva de la suma de historias de las multitudes de mujeres conectadas, que evidentemente no caben en una sola forma. Es en ese caldo de

cultivo es donde el documental interactivo encuentra su razón de ser, en la articulación de la pluralidad de subjetividades.

Repensando la forma en la que los sujetos se identifican (o no) con las subjetividades construidas por los documentales interactivos, Christine Gledhill (1988) propone leer la relación de las mujeres con la producción cultural en términos de “negociación” (Gledhill, 1988:67; en Gámez, 2003: 64). Su propuesta afirma, en primer lugar, que los espacios en que se producen y consumen los productos culturales no son neutros, sino que representan a las mujeres a través de experiencias socioculturales hegemónicas. Por otro lado, la autora destaca el papel activo de las audiencias en la recepción de los discursos. La negociación abarca así los procesos que permiten la aparición de “entidades fluidas”, donde la innovación y la tradición confluyen en la producción de un espacio alterno que problematiza los modos de representación (Bermúdez, 2008: 23).

Como vemos el ecosistema de los medios digitales es poroso a las transformaciones sociales, y en él, la creación artística queda igualmente afectada, por lo que cabe preguntarse: ¿cómo influye la tecnopolítica sobre la auto-representación en los documentales interactivos? y más concretamente, ¿cómo afecta al presente y futuro de las mujeres?

ii. Construyendo el lugar de las espectadoras: empoderamiento y agencia.

A lo largo del trabajo hemos ido describiendo las distintas posturas de la teoría fílmica feminista, hemos hecho un repaso a la auto-representación de las mujeres en los documentales feministas y hemos propuesto la definición y caracterización del documental interactivo como nuevo género audiovisual. Toda esta travesía teórica, ha sido la antesala para llegar al punto en el que nos encontramos ahora, definir el documental interactivo como herramienta feminista de transformación social. Tal y como hemos descrito en el apartado 2. a. i) de la teoría fílmica feminista, Eva Parrondo Coppel y Tecla González Hortigüela (2015) afirman que habitualmente la función de la mujer en los textos fílmicos clásicos es “la falta” o “ausencia estructurante” del relato (Parrondo Coppel y González Hortigüela, 2015: 60-61). Desde esa ausencia, será posible cuestionar “la unidad del texto”,

inscribiéndose y haciendo una crítica interna que cuestione el orden patriarcal estructurante de la narrativa interactiva. Las “espectadoras-analistas” del documental interactivo, tenemos a nuestra disposición herramientas para realizar la “re-escritura” del discurso fílmico, inscribiendo nuestros discursos auto-referenciales en narrativas que con nuestra participación creativa nos conceden la posibilidad de ampliar el punto de vista de los documentales.

Parrondo Coppel y González Hortigüela (2015) defienden que el deseo es lo que escribe el inconsciente. Las mujeres debemos enfrentarnos a las dificultades de “*elaborar* nuestros deseos singulares” desde el patriarcado, siendo especialmente importante la visibilización de aquellos deseos que entran en conflicto con los deseos del “hombre” o del “padre”. Como espectadoras, será importante atender a nuestras pulsiones, concedernos el tiempo de explorar nuestro deseo, y darle forma a través de un lenguaje capaz de liberarnos del ideal de identidad femenina que venimos arrastrando.

Uno de los objetivos del feminismo como teoría crítica es deconstruir las imágenes estereotipadas de las mujeres y de la feminidad. El psicoanálisis feminista de la diferencia, propone utilizar las diferencias entre las mujeres para construir un espacio al margen de la cultura falocéntrica. Desde el campo de los Estudios Visuales, Laura Traff (2006) pone en diálogo las ideas de Griselda Pollock y Mieke Bal para perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora. Estas estrategias son igualmente válidas para inspirar nuestra acción en los documentales interactivos.

La autora considera fundamental partir de la resignificación del campo visual alterando los procesos de lectura/escritura y visión/revisión. El feminismo de la diferencia sexual se propone contemplar otras posiciones de lectura, donde las “políticas de la visión”, compliquen la relación entre visión, subjetividad y producción cultural “densificando nuestra memoria cultural”. En ese sentido, los documentales interactivos, como tecnologías del género, son una herramienta idónea para las mujeres en la definición de su proceso de constitución como sujetos. Las estrategias de lectura/escritura y visión/revisión que plantea Traff, encuentran en el soporte interactivo la posibilidad revolucionaria de materializarse junto a la narrativa autoral, inscribiendo los discursos de auto-

representación realizados por las espectadoras en diálogo con los discursos a los que hacen referencia. El resultado es que el punto de vista de los documentales interactivos se amplía, desde el ejercicio práctico y creativo de las mujeres de interactuar/participar/contribuir, transformando su condición de “sujetos-del-espectáculo” en “sujetos-de-la-visión”.

Laura Traff (2006), remitiéndose a Mieke Bal (1996), ve necesario construir otros espacios de escritura y de visión, donde “la diversificación de la visión, la multiplicación de perspectivas, la narrativización y la temporalidad del proceso de lectura”, desvelen las implicaciones ideológicas, epistemológicas y representacionales de los modos dominantes de visión (Bal, 1996: 258-260). Al introducir a la espectadora en la obra como segunda persona del discurso, Bal apuesta por una narrativa dialógica que evite la identificación, cuya lectura vaya en contra-dirección a la mirada objetivizadora y penetrante del voyeurismo realista típico de la tercera persona del “historiador-*connoisseur*”. Mirando desde la “distancia crítica” de la mirada “como una mujer”, no es posible leer la cultura dominante de forma literal, por lo que el discurso se transformará a cada interacción de las espectadoras, desde la plasmación de sus relecturas constantes y situadas.

Traff considera que la teorización de una spectatoriedad (*spectatorship*) diferenciada para las mujeres, no busca la fijación de una mirada femenina, sino entender la spectatoriedad en términos de proceso constitutivo, como un espacio en el que “el sujeto mujer está permanentemente en-proceso-de-ser”. Siguiendo con las consignas del feminismo de la diferencia, para visibilizar los placeres visuales y sexuales de las mujeres, debemos acudir a la permanente resignificación del campo visual en nuestro posicionamiento como mujeres.

En segundo lugar, Laura Traff (2006) hace referencia a las “inscripciones de género” en el canon artístico desde las prácticas transgresoras de “ver/leer en contra del guión”. Repensar la creación artística desde los cuerpos de las mujeres, requiere de un discurso más flexible y libre capaz de visibilizar su deseo. Bal (1991) utiliza la contra-acción para hacer lecturas a favor de la imagen y en contra del guión culturalmente asignado (Bal, 1991: 92-93). La apropiación de la ambigüedad de las imágenes, nos permite oponer resistencia a la lógica patriarcal.

Bal (1991) propone leer el detalle, desde la narrativa visual interna del movimiento entre los tiempos anterior y posterior a la acción (Bal, 1991: 71-77). Pollock (2003) defiende la creatividad, la búsqueda de una direccionalidad que permita la inscripción de la subjetividad del género en el campo visual como representación inesperada y transgresora (Pollock, 2003: 177).

Según Traffí (2006), ambas autoras investigan la transgresión de los significados del orden simbólico desde la localización del cuerpo “la lucha política por ver/leer lo que no es visible, ni leíble: el cuerpo interno, lo socialmente invisibilizado, la desaparición del sujeto”. El espacio de la autora y de la espectadora queda anclado en el “Tiempo de las Mujeres²⁵”, tiempo histórico en presente.

Por último, Laura Traffí (2006) defiende llevar la historia del arte al presente de la visión desde una práctica performativa de ver y narrar atendiendo al detalle perturbador y fronterizo. Pollock (2003: 174) defiende una narración visual que muestre el proceso de producción del significado de la diferencia sexual a través de la doble direccionalidad del tiempo: presente/pasado y pasado/presente. Según Pollock es preferente producir intertextualidad desde el presente que interpretación del pasado, abriendo así la negociación de significados y la opción de lectura en contradirección. La propuesta intertextual de Pollock (2003: 181-198) de articular el discurso intemporal, tiene que ver con la fijación de significados y la reafirmación de la centralidad del “sujeto-de-la-mirada” que intencionadamente perturba la estabilidad del espacio falocéntrico de visión.

Traffí (2006) considera también importante el modo de ver la producción corporal y sexual, que desde los cuerpos localizados de las mujeres, sitúa los significados simbólica y psíquicamente en conflicto. En ese sentido, Bal (1999) reclama prestar atención a los “pliegues”, que actúan como “el lugar de espectadoriedad en permanente movimiento”, y que permiten el enredo compartido entre los objetos artísticos y los sujetos (Bal, 1999: 30). Al resistir la lectura situada en el pasado, estamos impulsando la transformación y transfiguración histórica, la recomposición temporal y la performatividad transitoria. De forma similar, Pollock

²⁵ El Tiempo de las mujeres es el “espacio cíclico, no lineal, basado en la coexistencia con el otro, fuera del orden social del signo, que presiona y es presionado por el tiempo lineal de la nación y el estado” (Traffí, 2006).

(2001) defiende una “narrativa procesual”, perturbadora de los discursos dominantes de la historia del arte anteriores (Pollock, 2001: 32). La “densidad histórica” nos permite introducir el comentario crítico en las obras desde el tiempo presente, tanto en la práctica artística, como en la escritura. Se trata de articular la lectura performativa desde el lugar de la espectadora que le permita reconstruir los “rastros de subjetividades corporeizadas en la historia, el género, la sexualidad”. Será posible dinamitar así toda estabilidad identitaria fijada en el imaginario patriarcal, pues el “sujeto en-proceso-de ser” emergente del “Tiempo de las Mujeres” dispone de un modo de visión cuyo cambio permanente transforma correlativamente al “sujeto-de-la-visión” (Trafí, 2006).

Para concluir este apartado, nos remitimos de nuevo al lugar de la espectadora en el documental interactivo, este se trata del espacio crítico donde se reúnen las estrategias desestabilizadoras de la mirada, donde la participación de las mujeres en la co-creación interactiva buscará corregir sus limitaciones históricas. Al normalizar como propias la interacción y participación, las mujeres estamos descubriendo la agencia y el empoderamiento digital, que una vez experimentadas difícilmente se verán limitadas a la auto-representación *online*, trascendiendo y proyectando su potencia hacia otros ámbitos de la vida.

d. Del marco teórico a las categorías de análisis.

Una vez expuestos los tres subapartados que componen nuestro marco teórico, pasaremos a analizar *Las Sinsombrero* (2015). Así pues, queremos demostrar cómo el documental interactivo puede ser una herramienta feminista de auto-representación que vehicule el empoderamiento femenino y la transformación social. Ante la dificultad para encontrar proyectos que aborden directamente esta cuestión, nos hemos decantado por analizar *Las Sinsombrero* (2015), debido a la apertura que brinda a las/os espectadoras/es para la reconstrucción colectiva de la memoria. Además, este proyecto nos permite hablar de las mujeres anónimas que nos rodean, de esas redes físicas y simbólicas que pueblan nuestra subjetividad y cuyo reconocimiento había permanecido excluido de la historia.

En el primer apartado hemos abordado la construcción de la imagen de la mujer a través de los productos culturales (2. a), haciendo hincapié en la teoría fílmica

feminista (i) y en la auto-representación de las mujeres en el género documental (ii). En este apartado, la categoría extraída es la construcción del sujeto mujer en el documental realizado por mujeres (A); contemplando también otra variable directamente relacionada con la construcción del sujeto, la construcción de la memoria.

El segundo apartado del marco teórico nos preguntamos, ¿qué se entiende por documental interactivo? (2. b), planteando una definición del documental interactivo (i), repasando las modalidades de representación, navegación e interacción (ii), y revisando la mediación y los niveles de autoría (iii). En este apartado la narrativa del documental interactivo se presenta como herramienta tecnológica, cuya prioridad para el análisis será la interactividad (B).

El tercer apartado del marco teórico proponemos utilizar el documental interactivo como herramienta de transformación social para las mujeres (2. c). Para ello hemos tomado en cuenta el conocimiento situado y las tecnologías políticas de representación desde la negociación del poder y el imaginario colectivo de la nueva cultura conectada (i); así como la construcción del lugar de las espectadoras, desde el empoderamiento y la agencia (ii). En este apartado hemos considerado importante analizar el empoderamiento de las mujeres y la transformación social (C).

3. Análisis de caso: *Las Sinsombrero* (2015).

La necesidad de hacer películas puede responder a aspiraciones artísticas, pero también a motivaciones políticas y sociales. Tània Balló y Serrana Torres son las artífices de *Las Sinsombrero* (2015), un proyecto transmedia que en su corta andadura ha incorporado ya la participación de miles de personas. Nuestro análisis se centrará en el documental interactivo, aunque para entender la envergadura de la pieza nos remitiremos también a los formatos y acciones que lo rodean.

En este capítulo haremos un repaso a las categorías analíticas extraídas de la fundamentación teórica, con el objetivo de definir nuestra metodología y aplicarla al caso de estudio *Las Sinsombrero* (2016). Nuestra intención será verificar o refutar nuestra hipótesis de que el documental interactivo puede ser utilizado como herramienta de transformación social para las mujeres. Las categorías

extraídas del marco teórico son: la construcción del sujeto, la interactividad y las posibilidades de empoderamiento y transformación social.

Para la elaboración de nuestro modelo de análisis, tomamos como referencia la propuesta de Arnau Gifreu (2013), quien propone un modelo para analizar el uso del documental transmedia como herramienta para el cambio social; diferenciando elementos como: el género documental (temática y elementos narrativos de la realidad); la narrativa transmedia (medios y participación de los usuarios); y el activismo social (objetivos, nivel de respuesta, impacto y resultados) (Gifreu, 2015: 1169-1170).

La primera categoría de nuestro análisis hace referencia a la construcción del sujeto mujer en el documental realizado por mujeres (A), en ella aludimos a sub-categorías como: el tema tratado (A1), los elementos autobiográficos (A2), los elementos del contra-cine feminista (A3), la construcción del sujeto mujer (A4) y el placer visual femenino (A5). La segunda categoría hace referencia a la interactividad (B) presente en las tecnologías utilizadas en la producción de los documentales interactivos, quedando desglosada en: los medios (B1), la participación de las usuarias (B2), la mediación (B3) y las relaciones de poder que esconden las imágenes (B4). La tercera categoría nos aporta información específica sobre el empoderamiento y la transformación social (C), quedando desglosada en los objetivos del proyecto (C1), las estrategias para alcanzar los objetivos (C2), el nivel de respuestas por parte de las espectadoras (C3), el impacto social comunitario (C4), los resultados (C5) y los cambios producidos en la vida de las mujeres (C6).

CATEGORÍA	SUB- CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN
(A) CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO MUJER EN EL DOCUMENTAL REALIZADO POR MUJERES	A1. TEMAS	Tema del documental
	A2. ELEMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS	Elementos sobre la vida de las mujeres
	A3. ELEMENTOS CONTRA-CINE FEMINISTA	Características del contra-cine feminista o del cine realizado por mujeres
	A.4 CONSTRUCCIÓN	Construcción de las imágenes de las mujeres y orden simbólico del

	DEL SUJETO MUJER	discurso
	A.5 PLACER VISUAL FEMENINO	Tipo de imágenes y efectos físicos y sociales en función de la diferencia sexual
(B) INTERACTIVIDAD	B1. MEDIOS	Medios, canales y soportes que utiliza
	B2.PARTICIPACIÓN	Tipos de participación de los usuarios
	B3. MEDIACIÓN	Marco de las representaciones impuesto por las herramientas digitales
	B.4 RELACIONES DE PODER	Matriz de relaciones entre la agencia y el papel asignado
(C) EMPODERAMIENTO Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL	C1. OBJETIVOS	Tipo de cambio perseguido
	C2. ESTRATEGIAS	Dinámicas y acciones desarrolladas para alcanzar el cambio
	C3. NIVEL DE RESPUESTA	Grado de involucración de la audiencia en la narración
	C4. IMPACTO	Penetración de las estrategias utilizadas
	C5. RESULTADOS	Tipo de resultados obtenidos
	C6. CAMBIOS EN LA VIDA DE LAS MUJERES	Cambios en la vida de las mujeres

Fuente: elaboración personal tomando como referencia las propuesta de Gifreu (2015: 1169-1170)

a. Construcción del sujeto mujer en el documental interactivo realizado por mujeres.

Si comenzamos con un análisis del género cinematográfico, el tema del documental (A1) es la recuperación y puesta en valor de la memoria histórica de las mujeres en España. *Las Sinsombrero* hace referencia al grupo de mujeres que formaron parte de la generación del 27, cuyo valor histórico fue desatendido por su condición de mujeres. El proyecto se extiende a la memoria colectiva de las mujeres anónimas, que con su experiencia liberadora fueron conquistando los espacios y derechos que hoy en día nos pertenecen a todas. Este viaje desde el presente hacia el pasado

permite a las espectadoras desestabilizar la mirada dominante, inscribiendo resistencias a la exclusión (pasada, presente y futura) de todas las mujeres.

Los elementos autobiográficos (A2) que incluye sobre la vida de las mujeres hacen alusión a la construcción de la memoria histórica, una de las reivindicaciones principales del proyecto. Los materiales utilizados son fotografías y grabaciones antiguas, archivos de la hemeroteca, poemas y cartas que retratan sus vidas y su obra. En un sentido metafórico, un busto y un sombrero están presentes en cada entrevista con las/os expertas/os y familiares, haciendo referencia directa a nuestra perpetuación de múltiples ausencias. Asimismo, los elementos destacados del contra-cine feminista (A3) serían la adopción de una problemática feminista como tema central, la ampliación de roles y modelos de género, la articulación de resistencias, la narrativa intransitiva del interactivo o la apertura del proyecto, advierte que *Las Sinsombrero* “no son todas las que eran”, siendo necesario seguir investigando.

La construcción del sujeto mujer (A4) en el documental interactivo es una práctica discursiva que incide sobre los cuerpos de las mujeres. Los sujetos representados en *Las Sinsombrero* son mujeres valientes que rompieron las estrictas normas sociales y culturales de la vieja España, entrando sin complejos en el mundo intelectual y artístico de la época, y alcanzando cotas de libertad muy avanzadas. Su condena a la ausencia obedece a los intereses patriarcales de quienes escribieron la historia, omitiendo el recuerdo de los roles, modelos e imaginarios que experimentaron aquellas mujeres en el periodo anterior a la dictadura.

El documental interactivo se constituye como tecnología del género que permite a las espectadoras realizar un viaje al pasado y reescribir la historia de las mujeres olvidadas, añadiendo intertextos que funcionan como capas de densidad histórica. Ese “ver/leer en contra del guión” del que hablaba Laura Traffí (2006) permite hacer lecturas a favor de las imágenes y en contra del guión culturalmente asignado, oponiendo resistencia a la lógica patriarcal que ha menospreciado históricamente la actividad de las mujeres.

El psicoanálisis feminista nos lleva a considerar también el placer visual femenino (A5) y la diferencia sexual. En el documental interactivo, las/os espectadoras/es se

posicionan como co-creadoras del espacio de la visión; profundizando sobre la vida y obra de las mujeres, asumiendo el papel de “sujetos-de-la-mirada” y pudiendo liberarse tanto de la mirada masculina, como del papel asignado como “sujetos-de-la-representación”. Asimismo, la mirada de la cámara obedece a un punto de vista feminista, con lo cual, favorece la identificación de las/os espectadoras/es. *Las Sinsombrero* no eran objetos de deseo, sino sujetos deseantes. En la secuencia de apertura del documental interactivo, Maruja Mallo nos recuerda que al quitarse el sombrero, Dalí, Alberti, Margarita Manso y ella fueron apedreados, “nos llamaron maricones porque se pensaban que despojarse del sombrero era como una manifestación del tercer sexo”; sumándose a la reivindicación de los intelectuales de dejar volar sus ideas, aquellas mujeres traspasaron también las fronteras del sistema sexo-género.

En la clase de literatura que aparece en la introducción al documental interactivo, un profesor cuestiona la construcción de la historia, sacando a la luz la “teoría de los puntos ciegos” y poniendo en práctica la discriminación por razón de sexo, recogiendo exclusivamente los trabajos de los chicos. La respuesta es clara: “¿falta alguien? ¿y las mujeres? ¿dónde están las mujeres?”. El documental interactivo abre el punto de vista de las/os espectadoras/es al cuestionamiento, a la complejidad, demostrando que la narración de la historia no siempre es lineal. A través del webdoc podemos experimentar, participar y empatizar con el universo de las mujeres desde las distintas capas de la realidad. Hubo algunas de ellas que partieron al exilio, otras se quedaron aquí y tuvieron que adaptarse al régimen, y aunque en su momento no encontraron el reconocimiento deseado, ahora podemos devolvérselo.

b. Interactividad.

La segunda categoría hace referencia a la interactividad. Así pues, esta historia se construye como un proyecto transmedia, que se ha extendido ya a los siguientes medios y plataformas (B1): el *storytelling* en redes sociales, el documental lineal, el webdoc, el wikiproyecto, el proyecto educativo, la publicación del libro y la exposición. La creación del *storytelling* en redes sociales desde la fase de preproducción fue creando una comunidad de seguidoras/es que segmentaba el

target al que iba dirigido el documental y que terminó siendo un factor determinante para la buena acogida del proyecto.

En referencia a la participación (B2) y su relación con las tecnologías utilizadas, la taxonomía propuesta por Sandra Gaudenzi (2013: 69) considera la interacción “semi-abierta”, pues las/os interactoras/es pueden participar sin cambiar la estructura del documental; siendo el modo de interacción elegido la “conversación”, pues las/os interactoras/es se posicionan en una conversación abierta con el documental. Según las aportaciones de Gifreu (2013: 411), predomina la navegación “audiovisual” con una hibridación de la “testimonial” y las “aplicaciones 2.0”, lo cual significa que la línea audiovisual introductoria presenta a las protagonistas y nos invita a seguir explorando sus historias. Además, a través de nodos interconectados podemos explorar a las mujeres anónimas e incluso realizar nuestra aportación a través de publicaciones en Twitter o Instagram. La interacción con la plataforma es fluida, intuitiva y eficaz, aunque se trata de una interacción débil, pues nos permite dejar huella en la obra, pero nos limita a una interacción social 2.0. Según la taxonomía de Mandy Rose este documental pertenece al modelo de “multitud creativa”, dado que las/os participantes contribuyen con fragmentos para crear un todo unificado y coherente dentro de la estructura propuesta, aumentando su valor a medida que crece la participación.

Siguiendo con el análisis de la cultura participativa descrito por Jenkins (2006), *Las Sinsombrero* utiliza la afiliación y expresión de comunidades en línea, obviando la posibilidad de colaboración en la resolución de problemas y las circulaciones de nuevos flujos mediáticos. El centro de la pieza sigue siendo la aportación autoral, ya que aunque el documental reclame la participación de las/os interactoras/es, la circulación de contenidos se ha concentrado fundamentalmente sobre la propuesta inicial (Dovey, 2014: 12).

El análisis de la mediación (B3) hace referencia al potencial de las representaciones generadas por las/os interactoras/es en función de la tecnología utilizada. La plataforma del documental interactivo es aquí un contenedor que articula distintos elementos, y la participación de las/os usuarias/os nos remite a redes sociales de mayor alcance, como Twitter (@lassinsombrero), Instagram

(@lassinsombrero) y Facebook (www.facebook.com/lassinsombrero). Esto significa que la contribución de las/os usuarias/os con materiales propios, bajo la etiqueta (*hashtag*) #misinsombrero, está sujeta a las estructuras asignadas desde las plataformas anteriores, con lo cual, el contenido tiene límites formales. Aun así, la representación y auto-representación por parte de las/os interactoras/es sigue siendo importante, pues otorga a las/os usuarias/os la capacidad de representarse a sí mismas/os en lugar de ser representadas/os por los grandes medios.

Atendiendo ahora a las relaciones de poder (B4) que promueve el documental, Kate Nash analiza cuatro dimensiones presentes en los documentales interactivos. En la dimensión tecnológica, las audiencias pueden explorar la plataforma interactiva y participar publicando sus propias historias. En la dimensión experiencial, su participación queda limitada al proyecto publicado; restringiendo a las/os productoras/es y autoras/es la producción y el diseño del proyecto en la dimensión del discurso. La más importante en este caso ha sido la dimensión relacional, sostenida por el *storytelling* en redes por parte de la comunidad digital, altavoz fundamental para conseguir las reivindicaciones del proyecto. Según la taxonomía de Nash estamos ante un documental web “categórico”, que juega con la co-existencia simultanea de los vídeos de las protagonistas y el atlas fotográfico de las mujeres anónimas, utilizando también las comparaciones y asociaciones existentes entre ellas (Gifreu, 2013: 396-397).

c. Empoderamiento y transformación social.

La tercera y última categoría hace referencia al empoderamiento y la transformación social, considerando el documental interactivo como herramienta liberadora para las mujeres. Los objetivos (C1) del proyecto transmedia y *crossmedia*, comparten la voluntad de recuperar y preservar la memoria histórica de la generación de mujeres artistas, literatas y filósofas partícipes de la generación del 27. Para ello se han utilizado varias estrategias (C2), iniciar una campaña de sensibilización en las redes sociales, llevar el proyecto al entorno educativo, convertirlo en una herramienta pedagógica y educativa²⁶, generar una base de datos sobre mujeres anónimas y presentar el documental en actos

²⁶ Campaña Leer <http://leer.es/proyectos/las-sinsombrero/proyecto-educativo>

públicos, haciendo que los medios de comunicación prestasen atención y llegando a generar interés público que se ha ido extendiendo hasta alcanzar el ámbito internacional²⁷.

El nivel de respuesta (C3) por parte de la audiencia ha sido importante. La navegación e interacción con el webdoc lo sitúa como uno de los documentales más visitados en la Web de RTVE, ampliándose la audiencia habitual de entre 18 y 35 años, hasta los 50 años en este caso. El Wikiproyecto²⁸ ha permitido crear y mejorar artículos de las mujeres de la Generación del 27. También el *edutainment*²⁹ (entretenimiento educativo) ha promovido una forma original e innovadora de aprender. Y el reconocimiento de las mujeres anónimas, ha tomado múltiples formas, evolucionando y manteniendo el interés público que alimenta cada día las redes del proyecto.

El impacto (C4) de *Las sinsombrero* ha situado al documental interactivo como una buena herramienta para crear conciencia, fomentando la participación ciudadana y demostrando que la audiencia puede ser parte de la solución y no del problema. Las espectadoras se han constituido como masa crítica empoderada movilizándose por el cambio social, hasta el punto que ya ha comenzado el rodaje de la segunda entrega de la serie *Las Sinsombrero*, que analizará la memoria de las “ocultas impecables” que tuvieron que adaptarse para sobrevivir durante el franquismo³⁰. En la siguiente fase, los resultados (C5) del documental interactivo ha descubierto la omisión de las mujeres en la memoria histórica española. A raíz de las acciones públicas el gobierno ha incluido el proyecto educativo como parte del currículum escolar al estudiar a la Generación del 27. Asimismo, el 8 de marzo de 2017, el Ayuntamiento de Madrid anunció la colocación de placas conmemorativas para recordar a las escritoras, filósofas y pintoras que hicieron historia en la Generación del 27; por el momento solo el 21% de las 9.000 calles de Madrid llevan nombre de

²⁷ La segunda parte del documental tiene prevista una colaboración con la Universidad de Exeter en Reino Unido http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-03-08/sinsombrero-generacion27-dia-mujer-trabajadora_1343399/

²⁸ Wikiproyecto: https://es.wikipedia.org/wiki/Wikiproyecto:Las_Sinsombrero

²⁹ Edutainment: <http://estaticos.educalab.es/cniie/leer.es/las-sinsombrero/>

³⁰ Fuente: http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-03-08/sinsombrero-generacion27-dia-mujer-trabajadora_1343399/

mujer, y tal y como demuestra el documental, “sin ellas la historia no está completa”, por lo que esta situación debe cambiar.

Para terminar lanzamos la pregunta, ¿puede nuestra participación en los documentales interactivos traducirse en una mejora significativa para nuestras vidas? (C6). Tras el análisis consideramos que al resistirnos a realizar una lectura situada en el pasado, estamos impulsando la transformación y transfiguración histórica, estamos apoyando la recomposición temporal y la performatividad transitoria de “sujetos-en-proceso-de-ser” que huyen de la estabilidad identitaria. La comunidad de seguidoras/es consiguió articular un altavoz de voces anónimas y conocidas, alcanzando el objetivo de cambiar la historia literaria del país en clave de género. Los resultados de este documental demuestran que el cambio ya está produciéndose, nos dirigimos hacia la construcción de una historicidad propia en la que todas/os tendremos cabida.

4. Conclusiones.

A lo largo de nuestra investigación hemos ido definiendo la auto-representación realizada por mujeres como práctica habitual en el cine documental, dejando constancia de su interrelación histórica con la teoría fílmica feminista. Celia Amorós (1989), recordaba la importancia de nombrar desde la experiencia de las mujeres, con el objetivo de deshabilitar a los “amos del lenguaje” (Molina Petit, 2003: 145). En ese sentido, filmar desde los cuerpos de las mujeres, filmarnos, puede ser una forma de desestabilizar el sistema patriarcal.

En los documentales interactivos, las/os autoras/es ya no buscan retratar la realidad, quieren que las/os usuarias/os interactúen con ella. Cada proyecto puede considerarse una ventana al mundo, una metáfora visual que asigna funciones a los/as participantes para que las piezas puedan ser “vivas”. En este contexto, los documentales interactivos se erigen como tecnologías políticas cargadas de ideología, pues no sólo responden al ejercicio moderno de fragmentación de las partes, sino que promueven la recomposición de sentidos al integrar múltiples lecturas dentro del mismo discurso. Considerándose el marco de exploración un condicionante fundamental para determinar el carácter político del proceso espectadorial.

La circulación en aumento de representaciones realizadas por mujeres en el ámbito digital, demuestra que internet ha favorecido nuestra toma de conciencia como sujetos políticos, permitiéndonos conquistar espacios de poder desde los cuales inscribir nuestro deseo. En ese sentido, los documentales interactivos, en su apuesta por una narrativa no lineal y contributiva, pueden funcionar como herramientas de empoderamiento y agencia. Permittiéndonos desplazar los ideales hegemónicos de identidad y vehiculando nuestras formas de resistencia subjetiva hacia nuevas esferas.

Así pues, la construcción del sujeto en los documentales interactivos recorre un entramado de diferencias que nos remite a la experiencia y vivencias personales de las/os usuarias/os. Pudiendo aprovechar la apertura narrativa para imaginar y proponer narrativas que visibilicen subjetividades heterogéneas y modelos de sexualidad no-normativa, tanto para los hombres como para las mujeres. Los documentales interactivos utilizados desde el activismo feminista, permiten superar la naturalización de los sexos y las categorías estancas de lo masculino y lo femenino, equiparando a los hombres y a las mujeres ante su condición como personas.

Nuestro interés por *Las Sinsombrero* (2015) viene motivado, no tanto por su avanzada lógica interactiva, sino por la fuerza de su temática y su capacidad para indagar sobre la memoria histórica en clave feminista. *Las Sinsombrero* se enmarca dentro de una genealogía cinematográfica, donde el olvido sistemático de las mujeres se contrarresta desde la estrategia de recuperación y restauración histórica de la memoria. Interactuando con el documental, entendemos claramente cómo las ausencias se pueden volver presencias. Vemos cómo hombres y mujeres son invitados/as a desempolvar los mecanismos de producción de la historia, rechazando la memoria oficial en su apuesta por una construcción colectiva y política.

Articular la comunidad de apoyo en las redes sociales, ha sido una elección de diseño que ha contribuido enormemente a la consecución de los objetivos del proyecto. Los documentales interactivos pueden optar, por un diseño hermético que limita la interactividad a la propia web, o por la interacción multiplataforma, que aumenta considerablemente el número de visitas. Al desarrollar la historia en

paralelo, dentro de los marcos ya consolidados de las redes sociales, las/os espectadoras/es que tengan interés podrán redirigirse al webdoc desde múltiples plataformas. Sin embargo, debemos prestar especial atención a las relaciones de poder que subyacen a estas tecnologías, pues tanto la web de *Las Sinsombrero* (2015), la web del Lab de RTVE y los perfiles del proyecto en redes sociales (Facebook, Twitter e Instagram), son tecnologías políticas que funcionan por algoritmos. Dado que los buscadores no son neutros, el perfil de personas que tendrán acceso prioritario al documental serán personas que ya cuentan con un vínculo con los temas tratados; favoreciendo así la difusión del documental entre una ciudadanía crítica y empoderada, y alejándose potencialmente del grueso de población que también podría beneficiarse de la experiencia.

Las condiciones políticas y sociales de reivindicación política y participación colectiva han impregnado también la creación audiovisual contemporánea. Cada vez hay más proyectos que salen adelante con la voluntad de utilizar la narrativa audiovisual para transformar la sociedad. Y con ello, la potencia de los medios de comunicación para despertar interés político sobre las cuestiones que nos afectan en la vida real, ha quedado ampliamente demostrada. *Las Sinsombrero* (2015) es interesante porque habla de mujeres desde el punto de vista de Tània Balló y Serrana Torres, utilizando además personajes femeninos que rompen con los estereotipos habituales. Asimismo, ha marcado un punto de inflexión al incentivar desde el ámbito artístico el reconocimiento social del trabajo realizado por mujeres, extensible de ahora en adelante, a la totalidad de la realidad social.

Por último, aunque la interacción sea débil y una inmersión mayor podría haber resultado más atractiva, la pieza articula las funciones básicas que caracterizan la exploración interactiva y participativa. Al integrar los mensajes de las/os participantes dentro de una propuesta más amplia, estas/os se vuelven co-creadoras/es del discurso, haciendo que el nuevo género sea considerado como una posible herramienta de transformación feminista. Las/os espectadoras/es de los documentales interactivos, ganan agencia y poder al realizar la película en primera persona. El aquí y el ahora de nuestras historias subjetivas se plasma en la Web, la cual se vuelve un repositorio de testimonios en continua elaboración, siendo estos desplazados por las nuevas formas que invaden la forma fílmica. En

ese sentido, la transformación ya no es sólo una cuestión formal y estética de la pieza, sino que afecta también a la construcción del sujeto mujer. La imagen de las mujeres anónimas que hoy tenemos, no es la misma que la que tendrán las futuras generaciones de espectadoras/es, dejando espacio para que todas/os tomemos parte en la construcción social y colectiva. Sea cual sea el bagaje de las/os participantes, *Las Sinsombrero* (2015) seguirá proponiendo una cuestión política de entrada “¿dónde están las mujeres?”, cuya respuesta será necesariamente política, posicionando a las/os espectadoras/os en una relación crítica con la historia, y definiendo en cada caso, una nueva transformación social.

Por cuestiones de espacio hemos analizado aquí exclusivamente el uso del documental interactivo, desde la óptica que lo considera una herramienta de empoderamiento para las mujeres en el contexto español. En investigaciones futuras desde la intersección del feminismo y los medios de comunicación, sería interesante seguir profundizando sobre las relaciones de poder que hilan estas narrativas; atendiendo a los equilibrios y desequilibrios variables según el diseño, vinculando a los/as espectadores/as, a las mujeres representadas y a los/as productores/as. Así pues, consideramos especialmente relevantes las múltiples formas que adoptan la transferencia de la agencia y el empoderamiento digital de las mujeres a sus vidas *offline*. Siendo interesante explorar también el diálogo intersubjetivo de la vida de distintas mujeres, participantes activas en la cultura-red procedentes de distintos lugares del planeta, en lo que sería el análisis situado de la producción de imaginarios desde un territorio “glocal”, combinando lo global con lo local.

Bibliografía

- Alaminos Chica, Antonio; Penalva Verdú, Clemente (2016): Cuando despertaron, la democracia todavía estaba allí. En *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, nº XV. Castellón. (pp. 35-49)
- Balló, Tania; Torres, Serrana; Jiménez, Manuel (Dir.) (2015). *Las Sinsombrero*. [Documental transmedia] España: IntropíaMedia y Yo la perdono. Recuperado de <http://www.lassinsombrero.com/>
- Benhabib, Sheila (1999). "Sexual Difference and Colective Identities: The New Global Constellation". En *Signs*, vol. 24, 2. Chicago: University of Chicago Press (pp. 335-362)
- Bermúdez Barrios, Nayibe (2008). *Sujetos transnacionales: la negociación en cine y literatura*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Biemann, Ursula (2011). "Videografías de geocuerpos en tránsito". En Mayer, Sophie y Oroz, Elena (eds.) *Lo personal es político: feminismo y documental*. Colección Punto de Vista, núm. 6. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, Gobierno de Navarra: Pamplona.
- Braham, Jeanne (1995). *Crucial Conversations: Interpretinc Contemporary American Literary Autogbiographies by Women*. Nueva York: Teachers College Press (pp. 4)
- Castro Ricalde, Maricruz (2002). "Feminismo y teoría cinematográfica". En *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, número 25, enero-junio. Universidad Autónoma de Puebla: Puebla. (pp. 23-48)
- Cuenca, Sara (2015). Informe anual CIMA 2015: La presencia de las mujeres en el sector cinematográfico. CIMA: Madrid.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2008). "Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta". En Martín Gutierrez, Gregorio *Cineastas a través del espejo*. Madrid: T&B Editores. (pp. 101-120)
- Cuevas álvarez, Efrén, (2012). "Cycles of Life: El cielo gira and Spanish Autobiographical Documentary". En Lebow, Alisa (ed.), *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Wallflower Press: London and Nueva York. (pp. 79-97)
- De Lauretis, Teresa (1992) [1984]. *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica y Cine*. Madrid: Cátedra.
- (1989) "La tecnología del género". Traducción de Ana María Blanch y Margarita Roulet en: http://wiki.medialab-prado.es/images/b/b0/La_tech_del_genero_Delauretis.pdf

- Deleyto (2003). *Ángeles y demonios: Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós. (pp. 23-27)
- Dovey, Jon (2014). "Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation". En Nash, Kate; Hight, Craig; Summerhayes, Catherine (eds.) (2014). *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan. (pp. 11-32)
- Dobson, Amy Shields (2015). *Postfeminist Digital Cultures: Femininity, Social Media and Self-representation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Font, Domenech (2008). "A través del espejo: cartografías del yo". En Martín Gutierrez, Gregorio *Cineastas a través del espejo*. Madrid: T&B Editores. (pp. 53-64)
- Gámez Fuentes, María José y Núñez Puente, Sonia (2013): Medios, ética y violencia de género: más allá de la victimización. En: *Asparkia* nº 24. Castellón: Universitat Jaume I.
- (2012). "Mujeres y medios de comunicación". Artículo para el Máster de Investigación Feminista, Estudios de Género y Ciudadanía. Castellón: Universitat Jaume I.
- (2009). "Conciliación, publicidad e infancia". En *Asparkia*, nº 20; 2009, Castellón: Universitat Jaume I. (p. 81-98)
- (2003). "Género, representación y medios: una revisión crítica". En *Asparkia*, nº14 . Castellón: Universidad Jaume I. (p.59-70)
- García López, Marcial; Simancas González, Esther (2016): La lucha está en el relato. En *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, nº XV. Castellón. (pp. 139-151)
- Gaudenzi, Sandra (2013). *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary*. London: Goldsmiths (Centre for Cultural Studies), University of London.
- (2009). *Digital Interactive documentary: from representing reality to co-creating reality*. London: Goldsmiths (Centre for Cultural Studies), University of London.
- Gifreu Castells, Arnau (2015). "El uso del documental transmedia como herramienta para el cambio social. Análisis de casos focalizados en las desigualdades de género en el siglo XXI". En: Nos Aldás, Eloísa; Arévalo Salinas, Álex Iván y Farné, Alessandra (eds.) *#Comunicambio: Comunicación y Sociedad Civil para el Cambio Social*. Madrid: Fragua.
- (2013). El documental interactivo: estado de desarrollo actual. En *Obra Digital - ISSN 2014-503*. Vol 4, Núm 1 - Febrero 2013.

-2013). *El documental interactivo como nuevo género audiovisual: Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción*. Barcelona: Tesis doctoral UPF 2013. Director de la Tesis: Carlos Scolari.

Gilmore, Leigh (1994). *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-representation*. Ithaca: Cornell University Press.

Guillamón Carrasco (2015). "Los discursos fílmicos de las cineastas en España". En Sales, Dora; Dos, Manolo y Valero, Dori (eds.) *Dossiers feministes n. 20: Narrativas en Clave de género*. Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano, Universitat Jaume I: Castellón. (pp. 285-301)

Gürkan, Hasan y Ozan, Rengin (2015). "Feminist Cinema as Counter Cinema: Is Feminist Cinema Counter Cinema?". En *Online Journal of Communication and Media Technologies*, vol.5 – issue: 3 july. Chipre: Eastern Mediterranean University. (pp. 73-90)

Haraway, Donna (1995). "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En Haraway, Donna (ed.) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra. (pp. 313- 346)

Harding, Sandra (1987). "¿Éxite un método feminista". Traducción de Gloria Elena Bernal en: <http://investiga.uned.ac.cr/cicde/images/metodo.pdf>

Jay, Martin (2003). Devolver la mirada: la respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo. En *Estudios Visuales*, nº 1, Noviembre 2003. Murcia: Cendeac. (pp.61-82)

Kaplan, Ann E. (1998) [1983]. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Karatzogianni, Athina; Kuntsman, Adi (2012). *Digital Cultures and the Politics of Emotion*. New York: Palgrave Macmillan.

Lagos Labbé, Paola (2011). "Ecografías del 'Yo': documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. En *Comunicación y medios* n. 24. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile. (pp. 60-80)

LaT BCN (2017, junio 1). Livestreaming de la inauguración de La T [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JFHLyHsMFpA>

Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megaluz-Endymion. (pp.50)

Lesage, Julia (2011) [1999]. "La conciencia fragmentada de las mujeres en el video autobiográfico experimental feminista". En Mayer, Sophie y Oroz, Elena (eds.) (2011): *Lo personal es político: feminismo y documental*. Colección

- Punto de Vista, núm. 6. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Pamplona: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, Gobierno de Navarra: Pamplona. (pp. 328-372)
- Lindlof, Thomas R. (2009). "Qualitative Methods". En Oliver, Mary Beth; Nabi, Robin L. (Coords.), *The Sage Handbook of Media Effects*. Thousand Oaks, CA: Sage. (pp. 53-66)
- Martínez-Collado, Ana (2011). "Releer/ reescribir la historia, los conceptos, las imágenes ¿Heroínas hoy?". En *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. (pp. 131-151)
- Metrópolis (2017, marzo 15). CB Remedios Zafra – Arte, redes y (ciber)feminismos [Archivo de vídeo]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-cb-remedios-zafra-arte-redes-ciberfeminismos/3945422/>
- Molina Petit, Cristina (2003). "Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado". En Silvia Tubert (ed.) (2003), *Del sexo al género*. Madrid: Cátedra, Instituto de la Mujer, Universidad de Valencia, Col. Feminismos. (pp. 123-159)
- Moreno Sainz-Ezquerria, Yera (2014). Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista. En *Dossiers Feministes*, nº 18, 2014. Castellón: Universitat Jaume I. (pp. 277-291)
- Moreno Zambrano, Valentina; Gifreu Castells, Arnau (2015). Aproximación al potencial colaborativo de la narrativa documental interactiva en los procesos de cambio social. En (eds.)(2015) *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, vol. XV /2016. (pp. 153-169)
- Nash, Kate; Hight, Craig; Summerhayes, Catherine (eds.) (2014). *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2014). "Clicking on the World: Documentary Representation and Interactivity" En Nash, Kate; Hight, Craig; Summerhayes, Catherine (eds.) (2014). *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan.
- Parrondo Coppel, Eva (2010). "Regreso al futuro a través de "la espectadora", En *Quaderns de cine: Cine i feminisme*, nº 5. Alicante: Universidad de Alicante. (pp. 61-70)
- Parrondo Coppel, Eva y González-Hortigüela, Tecla (2015). "Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo". En *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 42. Universidad Autónoma de Madrid: Madrid. (pp. 53-72)

- Pech, Cynthia (2011). "Prácticas discursivas videográficas de auto-representación". En Mayer, Sophie y Oroz, Elena (eds.) *Lo personal es político: feminismo y documental*. Colección Punto de Vista, núm. 6. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Pamplona: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, Gobierno de Navarra. (pp. 252-281)
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Renov, Michael (2011). "Topografía del sujeto. Una introducción". En *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2017-05-24] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/topografia-del-sujeto/444>
- Rose, Gillian (2012). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: Sage.
- (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage. (pp.257-262)
- Rose, Mandy (2011). "Four categories of collaborative documentary". [Fecha de consulta: 28-05-2017] Disponible en: <https://collabdocs.wordpress.com/2011/11/30/four-categories-of-collaborative-documentary/>
- Ruido, María (2002). La memoria interior. [Fecha de consulta: 25-04-2017] Disponible en: <http://www.workandwords.net/es/projects/view/485>
- Russell, Catherine (1999). *Experimental Ethnography: The World of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press. (pp. 275-314)
- (2011). "Autoetnografía: viajes del yo". En *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 25-04-2017] Disponible en: <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>
- Suárez, Juan Antonio (2009). "Ver/Entrever, Contar: Chick Strand". En Villaplana Ruiz, Virginia (ed.) *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo*. Bilbao: Consonni. (pp. 33-41)
- Schwalm, Helga (2015). "Autobiography". En Peter Hühn et al. (eds.) (2015): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. (pp. 14-29)
- Thumin, Nancy (2012). *Self-representation and digital culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Trafi, Laura (2006) "Perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora: las aportaciones de Pollock y Bal a los Estudios Visuales". En *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*, v. 4, nº 1 y 2. Goiás: Universidade Federal de Goiás. (pp. 80-98)
- Tubert, Silvia (1996). "Psicoanálisis, feminismo y posmodernismo". En Burin, Mabel y Dio, Emilce (eds.) *Género, psicoanálisis y subjetividad*. Buenos Aires: Bleichmar, Piados. (pp. 289-313)

- Vallejo Vallejo, Aida (2010). "Género, autorrepresentación y cine documental: Les glaneurs et la glaneuse, de Agnès Varda", en *Quaderns de Cine: Cine i feminisme*, nº 5. Alicante: Universidad de Alicante. (pp. 101-116)
- Villanueva Baselga, Sergio; Barranquero Carretero, Alejandro; Ramos Martín, Juan (2016): Los medios comunitarios, libres y ciudadanos en el Estado español: Territorios, tecnologías y valores. En *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, nº XV. Castellón. (pp. 99-118)
- Waldman, Diane; Walker, Janet, (eds.) (1999). *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- White, Patricia (2015). Documentary Practice and Transnational Documentary Practice". En Juhasz, Alexandra y Lebow, Alisa (eds.), *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Chichester: John Wiley & Sons. (pp. 217-232)
- Zafra, Remedios (2015). *Ojos y capital*. Bilbao: Consonni.
- (2014). "Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación". En *Quaderns de Psicologia*, Vol. 16, nº 1. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. (pp.97-109)
- (2008). "El mito Betiana". En *Feminismo/s: La representación/presencia de la mujer en los medios de comunicación*, nº 11, junio 2008. Alicante: Universidad de Alicante. (pp. 141-152)
- (2004). "Ciberfeminismo: Bases y Propuestas en un Mundo Global". Comunicación en congreso. XV Jornadas de investigación Interdisciplinaria. 2004. XV Jornadas de Investigación Interdisciplinar.
- Zurian Hernández, Francisco A. y Herrero Jiménez, Beatriz (2014). "Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual". En *Área Abierta*. Vol. 14, nº 3. Numero monográfico "Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual". Madrid: Universidad Complutense. (pp. 5-21)